

01092



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL ANDROGINO EN EL IMAGINARIO
ROMANTICO

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

DOCTOR EN LITERATURA COMPARADA

P R E S E N T A

JOSE RICARDO CHAVES PACHECO

23-11-82



MEXICO. D. F.

FEBRERO DE 2008



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.

Titulo de la tesis:

"El andrógino en el imaginario romántico"

Grado y nombre del tutor o director de tesis:

Dra. Luz Aurora Pimentel Anduza

Institución de adscripción del tutor o director de tesis:

Facultad de Filosofía y Letras

Resumen de la tesis: (Favor de escribir el resumen de su tesis a máquina, como máximo en 25 renglones a un espacio, sin salir de la extensión de este cuadro.)

En esta tesis se busca analizar el tema del andrógino en la literatura romántica (inglesa, francesa e hispanoamericana) en tanto síntoma de un malestar masculino ante los cambios que la modernidad introducía en el ámbito sexual, esto es, la mundanización de las mujeres. En este sentido, se vincula el andrógino con su contexto de cambios en la dinámica sexual del siglo XIX, con su aumento de las instancias discursivas sobre el sexo, así como el feminismo creciente. Se establecen las diferencias y afinidades entre la androginia y otras categorías afines (homosexualidad, travestismo, bisexualidad, transexualidad). También se señala y esclarece, en lo referente a fuentes e influencias del tema del andrógino, su substrato ocultista, visto como una reacción ante el proceso secularizador de la modernidad. Si bien se revisa el andrógino en la literatura francesa, especialmente en su narrativa, así como sus repercusiones en otros ámbitos literarios (el inglés y el hispanoamericano), también se revaloran algunas fuentes antiguas y renacentistas del tema, en aras de comprender mejor su figuración decimonónica. Por último, se revisa la iconología del andrógino y su secularización en el siglo XIX, su paso de un ámbito místico (en especial la alquimia) al arte secular.

LOS DATOS ASENTADOS EN ESTE DOCUMENTO CONCUERDAN FIELMENTE CON LOS REALES Y QUEDO ENTERADO QUE, EN CASO DE CUALQUIER DISCREPANCIA, QUEDARÁ SUSPENDIDO EL TRÁMITE DEL EXAMEN

Fecha de solicitud: _____

L.A.P.

Firma del alumno

Acompaño los siguientes documentos:

- Nombramiento del jurado del examen de grado
- Aprobación del trabajo escrito por cada miembro del jurado
- Copia de la última revisión de estudios
- Comprobante de pago de derechos por registro del grado

Biblioteca del Plantel

Entrega ejemplares de tesis



ENTREGO
DOS EJEMPLARES
DE TESIS
NO ADEUDA
MATERIAL EN
BIBLIOTECA CENTRAL

2011 100 2000

Summary of "The Androgyne in the Romantic Literature", by J.R. Chaves

The principal goal of this work is to study the Androgyne in the romantic literature (English, French and Hispanic-american) regarded as a symptom of male discomfort caused by changes in the sexual field introduced by Modernism. The androgyne is related to the sexual context of the XIX century, when there was an increase of discourses on sexuality, feminism included. Differences and affinities between androgyny and other similar categories are reviewed (homosexuality, bisexuality, transexuality, travestism). The occultist aspect of the sources and influences of the androgyne theme is also studied, inside the circle of the greater secular movement. French literature is central to this study, but also important are its consequences within other literary fields, specially the English and Hispanic-american ones. In order to achieve a better understanding of the androgyne in the XIX century it is necessary to study its background in Antiquity and Renaissance (Plato, Virgile, the neoplatonists like Ficino). A last point in this thesis is the review of the androgyne's iconology and its secular displacement in modern times, when a change took place from a mystical view (alchemy) to mundane art.

El andrógino en el imaginario romántico

Indice

Introducción

- El andrógino como Jano del erotismo romántico
- Trayectoria del andrógino

Capítulo I: el andrógino en la Antigüedad

- El Simposio: ¿andrógino platónico o aristofánico?
- Las Metamorfosis de Ovidio o Hermafrodito contra el andrógino
- Hermes o la androgenización del cosmos

Capítulo II: del Renacimiento al Siglo de las Luces

- Neoplatonismos (de Plotino a Ficino)
- Ficino y el andrógino como alegoría
- León Hebreo y la heterosexualización del andrógino
- Del Barroco al Siglo de las Luces

Capítulo III: romanticismo, ocultismo y secularización

- Del ángel al fantasma: transformaciones del paisaje mágico
- El mesmerismo y su literatura
- La revelación de los espíritus
- El ocultismo como superación de la fenomenología espírita
- Secularización: de la expulsión de Satán a la muerte de Dios
- Amor romántico y androginia

Capítulo IV: el andrógino en la literatura francesa

- Balzac o las posibilidades del andrógino
- S/Z: Sarrasine/Zambinella
- *La fille aux yeux d'or* o los gemelos en el laberinto
- Séraphita o el andrógino celeste
- Gautier o las bodas del andrógino y el vampiro
- Variedades del andrógino decadente (de Péladan a Rachilde)

Capítulo V: el andrógino en la literatura hispanoamericana

- Amado Nervo y el andrógino irónico
- Rafael Arévalo Martínez: genealogía del arte y androginia
- El hermafrodita de Hoyos y Vinent: entre el pecado y la noche
- Antich y el retorno del andrógino sublime

Capítulo VI: el andrógino en la literatura inglesa

- Unidad y diversidad del romanticismo: el caso inglés
- Shelley: la bruja de Atlas imita al Dr. Frankenstein
- Rossetti: de Keats a Yeats, de un romanticismo a otro, al mismo
- Swinburne: el circuito incestuoso de *Lesbia Brandon*
- Wilde: la luna y el espejo
- Beardsley y el canto del unicornio
- De los mitógrafos del falo a Burton y Carpenter, pasando por Blavatsky y Crowley

Capítulo VII: el despertar del andrógino

Bibliografía

Introducción

El andrógino como Jano del erotismo romántico

El siglo XIX fue un periodo de hondos cambios en diversos órdenes: social, económico, político, literario, sexual, mágico... No es que las centurias anteriores no tuvieran su cuota de transformación, pero no tanto en lo que se refiere al fenómeno de la modernidad. Socioeconómicamente hablando, es el tiempo de la revolución industrial y del creciente maquinismo. En lo político, la consigna es democrática y antimonárquica, en los países metropolitanos, e imperialista y colonial, en lo que no es Europa ni los Estados Unidos, si bien en los países hispanoamericanos se impone paulatinamente, más a nivel ideal que real, la consigna republicana.

En lo que se refiere específicamente a la literatura, objeto privilegiado de esta investigación, puede enfocarse, desde un punto de vista general, como el escenario de lo que se denomina la primera modernidad, la romántica, en tanto que al siglo XX le correspondería más bien una "segunda" modernidad posromántica (o bien, la misma pero en un segundo momento, en el que se desecha el supuesto de la inteligibilidad del enunciado, mismo que había regido tanto para el realismo como para el romanticismo --en distinto grado y de diferente manera--), la inaugurada por las vanguardias artísticas de tiempos de la I Guerra Mundial a ambos lados del Atlántico. En todo caso, el siglo XIX del que aquí se habla tiene más de cien años, pues abarca desde el último cuarto del siglo XVIII, con la Revolución Francesa, y termina en el siglo XX, con el inicio de la I Guerra Mundial: 1789-1914.

Tales cambios tienen como trasfondo un fuerte proceso de secularización de las ideas y de las costumbres, ya estudiado por autores como Max Weber, Walter Benjamin --con su concepto poético de "pérdida del aura", de extracción baudelairiana-- y, más recientemente, Rafael Gutiérrez Girardot. Esta metamorfosis es promovida en el XIX por la heredada filosofía de las Luces, ahora con nuevos ingredientes como el positivismo, el auge de la ciencia, las ideas de Progreso, Democracia y Evolución.

Se da una separación tajante entre fe y razón, división que muchos espíritus de la época experimentan, no como liberación del vasallaje religioso, sino como un doloroso

desgarramiento existencial, que algunos buscaron superar por medio de una religiosidad alternativa a la tradición judeocristiana: de aquí el recurso a una amplia gama de ocultismos (swedenborguismo, espiritismo, teosofía...) que importan, no sólo como fuente estética, sino también como un modo de religiosidad diferente de la institucional, más privada y también más pagana, con inclusión de elementos no cristianos que los estudiosos de antiguas mitologías y religiones ponían a disposición de pensadores y poetas. Precisamente lo que ocultismos como la teosofía y el espiritismo prometían, en lo que se refiere a este conflicto entre lo sagrado y lo profano, era una reconciliación, sobre una base espiritual, de la ciencia con la religión. A diferencia del personaje poético de Baudelaire, que pierde su aura en sus movimientos bruscos de *flâneur* sin que le importe gran cosa, el ocultista no se resigna a la degradación simbólica del mundo, recoge el aura abandonada en el barro, la limpia y busca restituírle su esplendor.

En el ámbito literario, el siglo romántico significó una ampliación de los márgenes de la literatura en cuanto a sensibilidad y percepción, dada la consigna de obsesiva exploración del yo. El carácter didáctico de la literatura, la educación del lector, factores que tanto importaron a los (neo)clásicos, ya no fueron prioritarios; tampoco el énfasis en la obra misma, como ocurrirá en la (neo)modernidad de las vanguardias, ya en el siglo XX. Para los románticos decimonónicos lo fundamental del acto literario estaba en la *expresión* de una subjetividad, en el autor.

Esta modificación del objetivo literario en los románticos que ya no privilegia el concepto antiguo de mimesis o copia del mundo, ni pretende educar o formar al lector, sino expresar las emociones y la imaginación del autor (proceso ya estudiado con agudeza y extensión por Meyer H. Abrams en su libro *El espejo y la lámpara* --1971--) ocurre al mismo tiempo en que, debido a los cambios socioeconómicos y políticos, cambiaba el puesto que tradicionalmente el artista (incluido el escritor, por supuesto) había tenido en la sociedad. El capitalismo industrial significó reacomodos en la división social del trabajo. El artista ya no pudo recurrir como antes a ricos mecenas en cortes e iglesias (o sólo excepcionalmente), y se vio compelido a participar en un mercado de trabajo --como corresponde a un orden burgués--. Para el escritor del siglo XIX esto significó involucrarse en el periodismo naciente, el que, además de fuente de ingresos, posibilitó que su trabajo llegara a esas capas populares que la victoriosa ideología democrática tanto ensalzaba. He aquí una de las razones del auge de la crónica

periodística como género literario en el XIX. Otra opción más riesgosa fue el marginamiento del artista en la naciente bohemia, lo que significaba una apuesta antiburguesa por la improductividad y la utopía (política, religiosa, sexual o estética).

Además de estos importantes cambios en la estructura ideológica de la sociedad decimonónica, se dio una variación del régimen sexual, al irse modificando paulatinamente las relaciones entre los sexos, al dejar progresivamente la mujer el ámbito doméstico para experimentar lo mundano: el trabajo remunerado, la educación, el arte, el consumo suntuario, el ocultismo (y no sólo la magia)... La educación se convirtió en una prioridad para las mujeres, incluso antes que la obtención del voto, por el que habría de esperar al siguiente siglo. Esta mundanización de la mujer es percibida como una amenaza para los hombres, incluidos los artistas, quienes manifiestan estos temores en un robustecimiento, en sus representaciones femeninas, de la polaridad mujer fatal/mujer frágil, enraizada en la tradición cristiana como Eva/María.

El siglo XIX empezó con una situación de apertura en asuntos sexuales, tras la Revolución Francesa, pero muy pronto la situación cambió y se impuso más bien la represión victoriana, que aunque significó encorsetamiento para el buen burgués, para libertinos y decadentes fue motivo para marchar a contracorriente y experimentar nuevas sensaciones por medio de drogas y sexo refinado, exótico y perverso. Michel Foucault, en el primer tomo de su *Historia de la sexualidad* (1977), nos advierte contra el prejuicio de ver el siglo victoriano como un período de sólo sexo encerrado, confiscado en los límites de la familia burguesa. Todo lo contrario. Foucault observa retórica y exhibición, una novedosa plétora discursiva promovida por distintas instancias sociales, ya no sólo la religiosa, como había sido lo usual. Es justamente en este humus discursivo donde surge, a finales de siglo, el psicoanálisis, aunque éste forma parte más bien del panorama cultural del siglo XX. La centuria romántica es pre-psicoanalítica o, más apropiadamente, proto-psicoanalítica.

La literatura es un ámbito privilegiado en el cual seguir la pista a estas transformaciones culturales, ideológicas y sexuales del siglo XIX. Aquí proponemos hacerlo examinando una serie de textos (narrativos, en su mayoría) de tres literaturas, de tres fuentes lingüísticas: la francesa, la hispanoamericana y la inglesa. De alguna manera, este trabajo continúa líneas de análisis seguidas en mi anterior investigación, *Los hijos de Cibeles* (1997), donde se estudiaron las representaciones femeninas en la literatura y en

la pintura de fines del siglo XIX, polarizadas en el esquema mujer frágil/mujer fatal, el cual se dinamiza mediante su oposición a un tercer elemento, el héroe decadente y melancólico, hombre debilitado en su virilidad. En cierta forma, puede decirse que este nuevo ensayo académico comienza donde terminó *Los hijos de Cibele*, específicamente en el punto relativo a la androginia como una estrategia imaginaria de evasión --sobre todo masculina--, dado el ambiente de confrontación entre los sexos. En este nuevo escrito se busca revisar en varias narraciones románticas un elemento de la problemática sexocultural del siglo XIX, el andrógino, tema con el que se anudan aspectos relativos al auge ocultista de la época, especialmente por los aspectos mágicos que lo han acompañado desde sus orígenes míticos.

Además de los aspectos culturales, sexuales y literarios que se trataron en aquel primer libro, en este trabajo se aborda además el relativo al ocultismo, muy importante como fuente temática del andrógino, dado su amplio florecer tras el debilitamiento de la represión religiosa por los cambios democráticos de la época y la propia pérdida de prestigio de las diversas iglesias consolidadas ante el “progreso” generado por la ciencia mediante la tecnología. El interés por lo esotérico fue un punto de llegada y no uno de arranque a la hora de investigar. De pronto, tras haber recorrido un buen trecho de la reflexión, me percaté de que una fuente común para los escritores leídos era el esoterismo pujante del siglo, que experimentaba por entonces un esplendor no visto desde el Renacimiento. No eran unos cuantos autores los que tenían que ver con el mundo de lo oculto, sino *todos* los seleccionados por su aporte a la temática andrógina. Este rasgo común, el recurso a alguno de los ocultismos de la época, podía aportar información importante.

Incorporar el escabroso y escurridizo mundo del ocultismo al análisis académico significó explorar lo realizado en materia de crítica en otros ámbitos culturales, pues en el hispanoamericano se ha hecho poco, casi nada¹, a diferencia de lo realizado en Francia,

¹ En *Los hijos del limo*, Octavio Paz se lamentaba de este descuido (cuando no prejuicio) de la crítica hacia los aspectos esotéricos de la literatura hispanoamericana: “La influencia de la tradición ocultista entre los modernistas hispanoamericanos no fue menos profunda que entre los románticos alemanes y los simbolistas franceses. No obstante, aunque no la ignora, nuestra crítica apenas si se detiene en ella, como si se tratase de algo vergonzoso. Si, es escandaloso pero cierto: de Blake a Yeats y Pessoa, la historia de la poesía moderna de Occidente está ligada a la historia de las doctrinas herméticas y ocultas, de Swedenborg a Madame Blavatsky” (1985, 82-83). Aquí pretendemos reducir un poco tal desatención intelectual. Más adelante, Paz agrega: “Todos sabemos que los modernistas hispanoamericanos --Darío, Lugones, Nervo, Tablada-- se interesaron en los autores ocultistas: ¿por qué nuestra crítica nunca ha señalado la relación entre

Alemania y Estados Unidos, por citar tres países. Los franceses, con su fino instinto teórico, inclusive han abierto una nueva disciplina, la esoterología, el discurso racional e histórico sobre el esoterismo en tanto objeto cultural. Anteriormente, los trabajos pioneros de Auguste Viatte habían entretejido literatura e iluminismo ocultista en el marco romántico.

Hablar de siglo XIX y literatura es hablar de romanticismo, que aquí no ha de entenderse en sentido restringido, sólo como una escuela literaria que tuvo su momento en las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX. Hay que verlo más bien en un sentido amplio, como un vasto movimiento de nueva sensibilidad artística, como la primera manifestación literaria de la modernidad. Cruza toda la centuria, con una primera fase relativamente más optimista, más cercana a la Naturaleza, y una segunda, a fines de siglo, decadente, desencantada de la acción, que tiene a la ciudad como hábitat: ni Wordsworth ni Rousseau: Baudelaire. Esta visión amplia del romanticismo como una misma aunque diferenciada sensibilidad a lo largo del XIX debe mucho a autores como Mario Praz, Camille Paglia y Octavio Paz, quienes no se cansan de señalar en sus libros esta continuidad del fenómeno romántico, desde los primeros autores alemanes e ingleses hasta los decadentes y simbolistas franceses de fin de siglo (Praz, Paglia), e incluso hasta los surrealistas y demás vanguardistas, ya en pleno siglo XX (Paz).

Normalmente estamos acostumbrados al esquema que nos presentan las historias literarias convencionales de un siglo XIX inaugurado con el romanticismo, que en su mediodía estaría marcado por la insurgencia realista y que, a finales de siglo, vería la irrupción simbolista/decadente, por una parte, y la naturalista, por otra. El problema con este tipo de planteamiento es que fragmenta la innegable unidad literaria e ideológica del siglo en aras de una cuestionable taxonomía de escuelas, movimientos y corrientes, en la que los límites entre unas y otros se tornan muchas veces difusos y ambiguos². Pensemos en Balzac, por ejemplo, a quien usualmente nos presentan como el gran pope del realismo, a partir de una lectura sesgada de *La Comédie Humaine*, dejando de lado toda una amplia faceta claramente romántica del autor (uno de cuyos textos principales,

el iluminismo y la visión analógica y entre ésta y la reforma métrica? ¿Escrúpulos racionalistas o escrúpulos cristianos?" (83).

² Praz afirma con contundencia al inicio de su ya clásico libro que "la literatura del siglo XIX aparece realmente como esa totalidad única y diferente que las distintas fórmulas del romanticismo, verismo, decadentismo, etc., tienden a disgregar" (1969, 7).

Séraphita, se aborda en este estudio), con la poco convincente excusa de que se trata de escritos de juventud, sin parar mientes sobre en qué medida tal impronta romántica afecta el posterior proyecto realista. Hagamos ahora el ejercicio inverso y pensemos en Victor Hugo, presentado como el supremo hierofante del romanticismo francés, lo que significa un evidente descuido por los aspectos realistas que asoman en una novela como *Les misérables*. ¿Y qué decir de Flaubert?, un autor ubicado convencionalmente en el realismo (con base en *Madame Bovary* o *L'éducation sentimentale*), aunque con un claro trasfondo ideológico romántico, como puede apreciarse en textos como *La tentation de Saint-Antoine*. Y si nos vamos al fin de siglo, ¿qué pensar de alguien como Huysmans, el autor de esa suerte de biblia de decadentes que fue *À rebours* y quien provenía de las filas del naturalismo, con una novela, *Les soeurs Vatard*, dedicada nada menos que al propio Émile Zola? Los anteriores ejemplos, limitados al ámbito francés, ponen en duda esa taxonomía cómoda pero falsa de tantos manuales de historia literaria.

Sin pretender resolver, sino apenas problematizar, esta relación entre romanticismo y realismo³ durante el siglo XIX (ello implicaría un trabajo que rebasa los intereses más específicos de esta investigación), se ha optado por privilegiar el papel ejercido por el romanticismo en la escena cultural, en la medida en que representa el concepto más globalizador y novedoso en la historia cultural y literaria de la centuria, acorde con los tiempos modernos. Esto supone, como se ha dicho antes, ampliar el contenido del término “romanticismo”, desde una visión corta y restringida de escuela literaria aplicable a las últimas décadas del XVIII y las primeras del XIX, a la noción más vasta de movimiento de ideas (filosóficas, literarias, estéticas, religiosas, etc.) que cruza todo el siglo con distintas intensidades y énfasis. Cuando menos, habría que distinguir un romanticismo “de corto plazo” (el de los manuales de historia literaria) y otro de largo alcance, que es el aquí propuesto, a la luz de autores como Praz, Abrams y Paz.

En distintos niveles es posible hablar de un romanticismo que abarca todo el siglo XIX. Desde un punto de vista ideológico y filosófico, los primeros románticos y los tardíos comparten una visión “organicista” (Lovejoy) o “sistémica” (Abrams) del mundo que al mismo tiempo privilegia la diversidad, y donde la unidad no es algo homogéneo

³ Habría que empezar por cuestionar la misma preposición “y” que une ambos sustantivos, pues supone de alguna manera que romanticismo y realismo son conceptos diferentes, lo que sería parte del asunto por resolver, pues podría, en cierta línea argumentativa, concebirse al realismo como una versión “científica” del romanticismo, por ejemplo.

sino el resultado del acoplamiento armonioso de las diferencias. Algunos de los rasgos señalados por Abrams para el “primer” romanticismo, también son aplicables al “segundo”, por ejemplo, la idea del universo como un sistema autosostenido y autodirigido (teleológicamente); o bien, la de una conexión original entre el ser humano y el mundo, perdida pero posible de recuperar, por lo que la “redención” se daría por una suerte de autoeducación espiritual. Ambos romanticismos (el temprano y el finisecular) comparten éstos y otros supuestos, aunque los resuelven de manera distinta, por ejemplo: la unidad del mundo tiene para los primeros una connotación positiva y optimista, mientras que para los segundos, más influidos por Schopenhauer, tal unidad tiene un aura opresiva y pesimista.

Otros elementos, ahora de tipo estético, que nos permiten hablar de una continuidad del romanticismo a lo largo del siglo son el énfasis en la expresión de la subjetividad del poeta como factor central del acto creativo (más importante que la copia o mimesis de la naturaleza, o bien, la educación del lector, como había sido en las preceptivas clásica y neoclásica), lo que se traduce en una reivindicación de la noción de originalidad (opuesta al acatamiento de la tradición) y en la autonomía de los valores artísticos; así como el lugar central que se le brinda a la imaginación, entre las diversas facultades humanas, al momento de crear, con la consecuente importancia del mito y del símbolo (al grado que llamamos “simbolismo” al romanticismo tardío). La consecuencia de lo anterior es la postulación de la analogía (entendida como “correspondencia”) como operación poética privilegiada.

A nivel erótico y sexual también es posible establecer una continuidad romántica a través de la centuria, pues “en ningún otro período literario el sexo ha ocupado en forma tan ostensible el centro de las obras de imaginación” (Praz, 1969, 7). La diferencia entre una y otra etapa romántica está en que, mientras en la primera domina la preocupación amorosa (centrada en la pareja heterosexual), en la segunda prevalece un interés más directamente sexual, ampliado a otras posibilidades eróticas (como las llamadas “perversiones”⁴).

En el nivel ideológico, varios son los rasgos que permiten fundamentar la continuidad romántica, de los que quiero señalar tan sólo dos de los más llamativos: el

⁴ Empleo el término perversión en sentido filofreudiano, esto es, como una sexualidad no dirigida a la procreación, con posibilidades heterosexuales, homosexuales y bisexuales, y no en un sentido moral de malo y cruel.

proyecto de modernidad que subyace en toda esta literatura (y que llega hasta el siglo XX por medio de las vanguardias), ya estudiado con amplitud por Octavio Paz en *Los hijos del limo*, “preconsciente” en el caso de los primeros románticos, y totalmente consciente a partir de Baudelaire. El otro rasgo ideológico importante es la diversidad religiosa que el romanticismo promueve, por la incorporación de antiguas tradiciones, tanto orientales (hinduismo, budismo) como occidentales no cristianas (hermetismo, gnosticismo). Este recurso al esoterismo entre todos los románticos, primerizos y tardíos, es quizá uno de sus rasgos de continuidad más elocuentes.

La continuidad romántica a lo largo del siglo XIX, y no sólo en sus primeras décadas, se refuerza cuando pasamos, de lo común que tienen sus primeros escritores y los tardíos, hacia lo común que tienen las literaturas europeas (y que heredan las americanas). En este sentido, es importante señalar la “unidad orgánica” de las literaturas estudiadas, en la medida en que las tres comparten orígenes grecolatinos y judeocristianos, esto es, tradición occidental, sin desechar valiosos factores de diferenciación y mestizaje, los que justamente cobrarán mayor importancia en el contexto romántico, cuando se privilegie lo particular sin demérito de lo universal. Debido a estos aspectos comunes (aunque también a sus contrastes) es posible, desde una perspectiva comparatista, establecer, o mejor, descubrir puentes entre los tres ámbitos textuales y culturales. La temática del andrógino es una buena muestra, pues aparece en todos ellos con parecidas características, inmersa en la reflexión romántica sobre el erotismo, tanto en direcciones mundanas y sexuales, como espirituales y trascendentes.

De entrada, el tema del andrógino nos enfrenta con el concepto de la alteridad (del Otro y de los otros), clave para la comprensión del romanticismo, como puede verse en su producción narrativa en distintas formas, por ejemplo: en el registro fantástico, que desarrolla la alteridad por medio del tema del doble (el *doppelgänger*); o bien, en el registro psicológico (el desdoblamiento de la personalidad, las relaciones del hombre con la mujer, la androginia...)⁵.

Dado que mi lectura privilegia lo literario, pienso el andrógino sobre todo como tema, sin olvidar sus otras facetas hermenéuticas en tanto que idea o imagen o mito o símbolo. El andrógino tiene de todo esto al mismo tiempo (polivalencia semántica), por

⁵ Un muy buen libro sobre esta relación entre alteridad y fantástico en un contexto romántico y moderno es el de V. A. Bravo, *La irrupción y el límite* (1988).

lo que para estudiarlo adecuadamente deben tenerse en cuenta otros enfoques no estrictamente literarios, como la llamada Historia de las Ideas (Lovejoy, Cassirer, Couliano), la Historia de las Mentalidades (Duby) o la iconología (Panofsky). Ya mencionamos anteriormente la perspectiva esoterológica, pero faltó mencionar algunos nombres importantes: Faivre y Riffard en Francia; Godwin y Deveney, en la zona anglófona.

Se han tomado en cuenta también a algunos autores ya “clásicos” en el estudio del romanticismo, en diferentes aspectos: erotismo y sexualidad (Praz), el sueño y la imaginación (Béguin), la teoría literaria y/o el ocultismo (Abrams). El recurrir a aspectos de mitología e historia de las religiones hace que inevitablemente consultemos diversos títulos de Eliade, más como fuente de información que como partidario de sus posiciones “arquetipistas”, cercanas a Jung. Sobre estos asuntos de mito, religión y literatura, se tienen en cuenta algunos elementos de la mitocrítica de Gilbert Durand.

El interés por los asuntos sexuales en el siglo victoriano nos lleva a revisar elementos provenientes de los llamados estudios de género en su planteamiento sobre la construcción sociocultural (y por lo tanto, variable y relativa) de la identidad sexual, de la oposición femenino/masculino, así como del psicoanálisis, todo esto desde una perspectiva cultural, centrada en lo literario. También lleva a consultar a Foucault y a Gay, de cuyos trabajos aflora un siglo XIX erótico mucho menos mojigato de lo que suele pintarse.

La consideración del andrógino en tanto tema nos ubica dentro de un campo específico de la Literatura Comparada, la llamada “tematología” (Pimentel --1993--, Guillén --1985--). Más allá de las pugnas por definir el término y separarlo de otros afines como “motivo”, lo cierto es que la unidad del tema no puede ser un punto de partida pertinente, en la medida en que, como dice Foucault, las identidades se definen por las trayectorias. Esto introduce la consideración histórica, la relatividad cultural, el considerar el tema en cada período de su historia atravesado y/o compuesto por vectores históricos que le van dando sus distintos rostros a lo largo de los siglos. Aquí nos interesa sobre todo el rostro decimónico del andrógino, su particular sello en los primeros tiempos de la modernidad, que se nos muestra bifronte: por un lado, su faceta sublimante, angelical, utópica, de conciliación de los sexos en un plano trascendente (tipo *Séraphita* de Balzac); por otra parte, una cara lujuriosa pero al mismo tiempo culpable,

que proclama un supuesto neopaganismo recuperado, pero que arrastra una culpa de origen cristiano (tipo los decadentes de fin de siglo --Huysmans, Péladan--).

Este enfocar el tema sobre todo como una cierta trayectoria se vincula con la manera de ver que Cassirer tiene sobre el estudio de las "ideas", al decir que "l'historien des idées ne se demande pas tout d'abord quelle est la *substance* de certaines idées. Il se demande quelle est leur *dynamique*. Ce qu'il cherche ou qu'il devrait chercher, c'est moins le contenu des idées que leur *dynamique*" (citado por Couliano, 1984, 371). Tal postura nos lleva a tratar de entender el "filtro hermenéutico de una época", según la expresión de Couliano, al afirmar que "l'originalité d'une époque ne se mesure pas selon le contenu de ses systèmes idéologiques, mais plutôt selon sa "volonté sélective", c'est-à-dire selon la *grille interprétative* qu'elle interpose entre un contenu préexistant et son résultat 'moderne'" (1984, 31). Este filtro de interpretación "distorsiona" los mensajes y temas, es decir, privilegia ciertos aspectos y descuida o reprime otros, pero es inevitable y, a la larga, es lo que brinda su carácter específico a una época, como en nuestro caso al siglo romántico, esa centuria de ciento veinticinco años (1789-1914) con un andrógino de dos caras, cual Jano del erotismo romántico.

Lo anterior significa, entre otras cosas, no ver al andrógino del siglo XIX de una manera unívoca, subrayando sólo una de sus facetas (por lo general, la mística y espiritual, tal como hace Eliade), sino verlo en su dinámica histórica, en sus dimensiones sexuales y seculares, expuesto a influencias variables, influyendo él mismo en diversos campos. Destacar tales aspectos sociales no significa caer en el otro extremo y entonces ver sólo sus aspectos profanos, olvidándose de sus significaciones sacras. La fuerza de la secularización arranca hojas y ramas, pero no logra desprender las raíces, que siguen alimentándose del humus de la imaginación y el símbolo. Esto nos lleva a transcribir unas palabras de Eliade:

Hoy comprendemos algo que en el siglo XIX ni siquiera podía presentirse: que símbolo, mito, imagen, pertenecen a la sustancia de la vida espiritual; que pueden camuflarse, mutilarse, degradarse, pero jamás extirparse. Valdría la pena estudiar la supervivencia de los mitos a lo largo del siglo XIX. Se vería como, humildes, aminorados, condenados a cambiar incesantemente de apariencia, han resistido a esta hibernación, gracias, sobre todo, a la literatura (1979, 11).

Pues bien, entre otras cosas, en este trabajo, siguiendo el consejo del sabio romano, se estudia la supervivencia de un mito, el del andrógino, en la literatura romántica, aunque no en una dirección arquetípica sino histórica y literaria. Del vasto universo textual se privilegia la narrativa, sobre todo la novela, de nuevo siguiendo el deseo de Eliade cuando exclama: “¡Qué apasionante sería revelar el verdadero papel espiritual de la novela del siglo XIX, que, a pesar de todas las fórmulas científicas, realistas, sociales, ha sido el gran depósito de los mitos degradados!” (1979, 26).

Como se verá más adelante, aquí no se apoya la hipótesis de Eliade sobre la degradación de los símbolos con la secularización, en general, y en el siglo XIX en particular, cuando menos no en lo relativo al andrógino, pues lo que vamos a encontrar no es tanto la caída o disminución de la fuerza metafísica del símbolo, sino su ambivalencia entre sublimación y gasto sexual en un nuevo espacio social, el de la modernidad. El andrógino moderno no es un mito degradado, sino una figuración imaginaria en un contexto social inédito; en este proceso no pierde su distintivo bisexual, cruzado como está por renovadas líneas de fuerza: el feminismo, la magia, el erotismo...

Al mismo tiempo, en cuanto tema, el andrógino se vincula con otros aspectos comparatistas: el estudio de “fuentes”, de las “influencias”, la historia cultural y literaria, la interrelación de la literatura con otras artes que aquí serán las artes plásticas, en especial la pintura y el dibujo. En lo relativo al andrógino, esta interrelación nos lleva a establecer o, mejor, a descubrir, vasos comunicantes entre textos literarios e imágenes provenientes de Girodet, de Beardsley, de Moreau, de Ruelas y hasta del mago Éliphas Lévi, entre varios. La androginización de la figura humana fue un rasgo icónico muy socorrido, sobre todo a fines del siglo XIX, cuando el ideal estético masculino se desplazó de la mujer al adolescente (quien combinaba la suavidad de las formas femeninas con la inteligencia masculina --según las ideologías de la época--), esto es, la llamada efebización del modelo de belleza, como bien puede apreciarse en las investigaciones de autores como Dijkstra (1986) y Paglia (1991).

El uso de la categoría “androginia” exige algunas precisiones conceptuales. Para ello es necesario establecer diferencias y similitudes con otros términos asociados histórica y psicológicamente: hermafroditismo (coexistencia fisiológica de atributos femeninos y masculinos), travestismo (uso de los signos externos del otro sexo), homosexualidad (atracción por el propio sexo), bisexualidad (antes: copresencia de

rasgos de ambos sexos; ahora, atracción sexual por ambos sexos) y transexualidad (mutilación física para encarnar al otro sexo). A diferencia de todas estas categorías asociadas, la androginia rechaza el cuerpo, dice no al deseo efímero de la pasión para más bien consumarse en el gozo de lo atemporal, en una pretendida superación de los sexos, en su trascendencia, a veces en su (con) fusión. Lo suyo tiene que ver con una mí(s)tica coexistencia y superación de los opuestos, la famosa *coincidentia oppositorum*. Es en este sentido que a veces se asocia la androginia con la asexualidad, que podríamos concebir, freudianamente, como sexualidad sublimada, y no como ausencia de sexualidad.

La mayor confusión conceptual se da entre androginia y hermafroditismo. La primera siempre apunta a una condición espiritual, trascendente: la imposible conjunción sexual en el plano histórico que sí puede darse, sin embargo, en un nivel superior, metafísico. Hay generalmente un anhelo por llegar a una visión celeste o a un estado místico, tiene que ver con lo ideal⁶ En el extremo opuesto, con el hermafroditismo se está hablando de una coexistencia física de atributos sexuales mixtos. Lejos de ser un ideal, es una realidad ominosa y torna en monstruo a quien la padece, por lo que la sociedad reacciona con su marginación y su muerte, ya se trate de los hermafroditas de la Antigüedad narrados por Delcourt, o de la decimonónica Herculine Barbin, hermafrodita criada como mujer y, ya veinteañera, reubicado como hombre, con trágico desenlace.

Estrella de Diego, en su libro *El andrógino sexuado*, señala otras diferencias conceptuales entre andrógino y hermafrodita, que conviene citar:

El hermafrodita revela una mirada culturalmente masculina, una mirada explícita que deja muy poco a la ambigüedad. Por el contrario, la androginia desvela una mirada mucho menos obvia que podría corresponder a la femenina. El hermafrodita es presencia y el andrógino ausencia --características que definen lo masculino y lo femenino-- y, tal vez, se puede asociar el hermafroditismo a la plurisexualidad y el andrógino a la asexualidad, al poder y a la falta consciente/inconsciente de poder, o dicho de otro modo, el hermafrodita simboliza el placer y el andrógino el deseo (1992, 41).

⁶ La androginia puede también enfocarse, ya no como un fenómeno místico, sino puramente intelectual, tal como es presentado por Virginia Woolf o por cierta corriente de la crítica feminista contemporánea (v.g: Hélène Cixous), pero esta postura es propia del siglo XX y no del XIX, que es el foco temporal de interés en esta investigación.

Estas oposiciones resultan útiles para ubicar las diferentes dimensiones del andrógino y el hermafrodita, pero tampoco es posible extremarlas y establecer así rígida contradicción, pues lo que suele ocurrir, al menos si acudimos a sus figuraciones literarias, es su alternancia o copresencia, las “promiscuidades movedizas” entre andrógino y hermafrodita de que habla González Rodríguez (1995). Separar demasiado por un prurito conceptual puede llevar a establecer una falsa oposición, en la medida en que ser diferentes no significa ser opuestos.

Conviene ver tales términos dentro de una red nominal más amplia, en la que están los nombres ya mencionados de homosexualidad, travestismo, bisexualidad, transexualidad y asexualidad, diferentes entre sí aunque intercomunicados. En vez de trabajar por rígidas oposiciones, conviene visualizarlos reticularmente.

Otra manera de ubicar sexual y categorialmente la androginia es, no en una red de ideas, sino dentro de una oposición masculino/femenino, donde lo andrógino estaría al medio de dos polos, *entre* los sexos, tal como lo expondrá el poeta y reformador inglés de fines del XIX Edward Carpenter, con su postulación de un “sexo intermedio”, nueva versión del “tercer sexo” expuesto en la década de los treinta por Gautier en su *Mademoiselle de Maupin*.

Enfocar al andrógino como parte de una red categorial o dentro de una oposición sexual tiene consecuencias distintas. En el primer caso, queda asociado con toda una serie de rarezas y perversiones, heterodoxias de la heterosexualidad, mientras que, en el segundo caso, queda atrapado dentro de la tensión entre los sexos, subsumido en el esquema heterosexual. Es justamente en esta vía como la androginia es presentada en la erótica romántica de la primera mitad del siglo XIX: como culminación trascendente de la pareja heterosexual. A finales de aquel siglo de misoginia recalcitrante y creciente, las cosas cambiarán, y la androginia se volverá asunto de perversos y refinados, de transgresores del orden sexosocial, y el filtro hermenéutico de la época privilegiará, no la fusión heterosexual, sino las asociaciones de la androginia con la homosexualidad, o bien, con una heterosexualidad incestuosa: la de los hermanos.

Un último punto que quiero comentar antes de pasar a la exposición de la secuencia y contenidos de este trabajo se refiere al término “imaginario”, usado en el título. Dado su uso abundante en la actualidad, podemos distinguir tres usos muy comunes: como sinónimo de imaginiería, en tanto colección de imágenes, y por tanto

vinculado a la iconografía y a la semiología; como ausencia o deformación de la realidad, uso muy vinculado a la creación y a la ficción artísticas, y por tanto, a la literatura y a las artes plásticas (que usualmente arrastra un cierto matiz peyorativo en términos de arbitrario y fantasioso --según una perspectiva racionalista estrecha--, por lo que lo rechazamos en este trabajo); y por último, un tercer uso de índole teórica, que depende de cada autor. Tenemos así el modelo de imaginario derivado de C.G. Jung a partir de su concepto de “inconsciente colectivo” (“esa parte de la psique que conserva y transmite la común herencia psicológica de la humanidad”); el concepto de imaginario vinculado a la antropología hermenéutica de Gilbert Durand, con sus tres grandes regímenes o constelaciones de símbolos: el diurno, régimen de las estructuras de la separación y la dicotomía, de carácter racional e inteligible; el régimen nocturno, en el que destacan las estructuras místico-vinculativas; y el régimen sintético, que sirve de mediación entre las constelaciones simbólicas precedentes y dentro del cual se adscribe el mito del andrógino, como una de las figuras vinculativas por antonomasia.

Otro uso teórico de imaginario es como sinónimo de “imaginal”, neologismo del sabio francés Henry Corbin, que supone un imaginario cognitivo que permite, a través de símbolos, volver sensible el sentido abstracto del *mundus imaginalis*, ubicado entre el mundo empírico y el intelectual⁷. Finalmente, otro uso importante de imaginario es el realizado por C. Castoriadis en el ámbito de lo psicosocial, donde fungiría “como *instancia mediadora* entre la “intención práctica” y las “aspiraciones y disposiciones pre-reflexivas” que anima todo proyecto intersubjetivo de vida y su *objetivación e institucionalización* en la estática social bajo esquemas colectivos de percepción y de orientación de la acción” (artículo “Imaginario”, en *Diccionario de Hermenéutica*, 1998, 347). En todos estos autores, más allá de sus diferencias de enfoque y de proyección, el/lo imaginario posee una estructura propia enraizada en la totalidad de la persona y constituye una mediación indispensable en la conformación del sujeto y del mundo. De

⁷ “Between the two (the empirical world and the world of abstract understanding) is placed an intermediate world, which our authors designate as (...) the world of the Image, *mundus imaginalis*: a world as ontologically real as the world of the senses and the world of intellect, a world that requires a faculty of perception belonging to it, a faculty that is a cognitive function, a *noetic* value, as fully real as the faculties of sensory perception or intellectual intuition. This faculty is the imaginative power, the one we must avoid confusing with the imagination that modern man identifies with “fantasy” and that, according to him, produces only ‘the imaginary’”(1995, 9).

los tres usos mencionados del término (como imaginería, como deformación y como teoría), aquí nos quedamos con el primero y el último, pues uno permite la deriva iconográfica, y el otro la reflexión cultural, a la luz (oscura) o a la sombra (clara) de autores como Durand, Couliano o Corbin.

Trayectoria del andrógino

Aunque interesa sobre todo el andrógino como tema en un contexto literario específico, el propio del romanticismo, esto no significa dejar de revisar algunas de sus presentaciones anteriores en la Antigüedad y el Renacimiento (limitándonos a la cultura occidental), por sus consecuencias en el siglo XIX. Muchas de las figuraciones decimonónicas del andrógino se refieren a sus modelos antiguos explícitamente, en especial a Platón (el *Simposio*) y a Ovidio (sus *Metamorfosis*). Hermes Trismegisto es otro nombre importante en las referencias románticas de fuentes clásicas del andrógino, especialmente desde el Renacimiento, cuando Marsilio Ficino tradujo el *Corpus Hermeticum* en Florencia. A partir de entonces, se convierte en una referencia obligada del esoterismo occidental. Ya en el siglo XIX, Baudelaire será uno de sus lectores (gracias a las traducciones de su amigo, el erudito Louis Ménard), pero, en sus afanes de transgresión estética y social, fusiona a Hermes con Satán, quien se torna sabio: “Sur l’oreiller du mal c’est Satan Trismegiste / Qui berce longuement notre esprit enchanté, / Et le riche metal de notre volonté / Est tout vaporisé par ce savant chimiste” (“Au lecteur”). Se imponía, pues, dedicar un capítulo a estos veneros antiguos de temática andrógina, de forma que, cuando se mencionaran en los textos del XIX, no se perdieran esas alusiones.

En el caso de Platón, hacemos una distinción dentro del texto del *Simposio* entre el discurso socrático, que es el que apoya el autor, y el que expresa Aristófanes (la fábula del andrógino), que queda ubicada en un lugar secundario en relación con el discurso sobre el amor de Sócrates-Diótima. De la narración de Aristófanes sobre los tres tipos de seres humanos (hombre/hombre, mujer/mujer y hombre/mujer) que fueron divididos en mitades, se desprende, en cualesquiera de las tres separaciones, la noción reparadora de encuentro y “fusión” de las mitades, la que será la piedra de toque del discurso erótico de los románticos, aunque exclusivamente en su variante heterosexual.

Con Ovidio y su mito de Hermafrodito, pasamos del plano cósmico y antropogenético de Platón, a uno particular, ubicado todavía en el mito pero ya tocado de secularidad --como corresponde al carácter más mundano y erótico de Ovidio en comparación con Platón--, centrado en el cuento del hermoso mancebo transformado en monstruo bisexual, tras su mezcla en la laguna con la ninfa Salmacis, mixtura en la que cada quien mantuvo su autonomía de conciencia. No hay fusión, como en el mito platónico, sino yuxtaposición teratológica. No hay plenitud y alegría, sino maldición y rabia. En el siglo XIX, Platón será la referencia central de las figuraciones místicas del andrógino, mientras que Ovidio lo será de las mundanas.

En la última parte del primer capítulo se estudian algunas fuentes herméticas y gnósticas del andrógino, las que tendrían que esperar al Renacimiento (en el caso de las primeras; las segundas tardarían más, hasta los siglos XIX y XX) para ser puestas de nuevo en circulación entre un público lector algo más amplio: ya no sólo los monjes y eruditos, sino también los escritores, artistas y magos. En estas versiones, no estamos ante la nitidez de las presentaciones de Platón y Ovidio, sino ante una abundancia de elementos de diversas fuentes (sincretismo intelectual y religioso, como corresponde al período helénico), a veces fragmentarias, sin una vinculación fuerte entre sí, como a un rompecabezas al que le faltan piezas, lo que introduce cierta movilidad en el conjunto incompleto.

En el segundo capítulo se hace un recorrido que va del Renacimiento al Siglo de las Luces, otro momento privilegiado de los avatares históricos del andrógino, por lo menos en la primera etapa, la renacentista. Una figura estelar del panorama intelectual de tal momento es Marsilio Ficino, traductor de Platón, Plotino y Hermes, corazón del florecer neoplatónico en la época. De su extensa obra, se tomó su *De amore*, un comentario al *Simposio* de Platón, donde su particular lectura cristiano-neoplatónica del texto lo lleva a no darle mucha importancia al cuento andrógino del divino Platón más que como una alegoría de determinadas virtudes.

Mucho de este carácter alegórico de Ficino se ve en algunos de sus seguidores, como Pico de la Mirándola o León Hebreo. De este último, se eligieron sus *Diálogos de amor* por su peculiar mezcla de nociones de androginia provenientes, tanto de las fuentes neoplatónicas, como de su personal tradición judía, con la cábala como doctrina mística esencial. De hecho Hebreo es un ejemplo de ese fenómeno de la historia religiosa que es

el surgimiento de una “cábala cristiana”, esto es, la traslación de ciertas doctrinas del esoterismo judío a un ámbito cristiano, aunque heterodoxo, incluso herético, que se da en Occidente desde el Renacimiento. Hebreo actúa en su posición de escritor y humanista cuando pretende establecer una “filografía universal” que estudie las relaciones verticales del amor (el hombre y Dios) y las horizontales (el hombre y la mujer). Su especial lectura del *Simposio* de Platón lo lleva a una heterosexualización radical del modelo platónico de tres variantes, que ya anuncia al eros romántico.

Finaliza el segundo capítulo con ciertas menciones a representantes religiosos heterodoxos, en el periodo que va del Barroco al Siglo de las Luces (XVII y XVIII), como Jacob Boehme, Louis Claude de Saint-Martin y Emmanuel Swedenborg, y cuyo legado será ampliamente leído en la época romántica. También se recupera a un autor muy especial, Mesmer, cuyas doctrinas no tenían una pretensión religiosa sino científica. La doctrina mesmerista aparece en un momento en que los límites entre lo que es ciencia y lo que no lo es todavía no estaban muy claros. Fue tal la influencia de Mesmer en los últimos años del siglo de la Razón y a lo largo del XIX, que se produjo toda una literatura de temática “mesmerista” o “magnetista” en diversos idiomas: Poe, Shelley, Hoffmann, Gautier, Castera...

El capítulo tres desarrolla el tema de la secularización que se produce en Occidente con la irrupción moderna como un fenómeno general, que se manifiesta en distintos campos: la filosofía, la religión, la sexualidad, el arte y la literatura, el esoterismo... En el ámbito artístico, el romanticismo es hijo de esta secularización, contra la que reacciona, promoviendo radicales revisiones literarias y ambiguas percepciones religiosas. En este campo, surge el “ocultismo” por primera vez, filológica e históricamente hablando, pues no se usa en este trabajo tal término sólo en un sentido general, amplio (equivalente a esoterismo y magia), sino particular e histórico, para designar a cierto esoterismo del siglo XIX que busca la reconciliación entre religión y ciencia, como una manera de superar el *shock* secularizador que, en opinión de los ocultistas, había lanzado a los seres humanos a un craso materialismo desesperanzador.

Para entonces, las religiones institucionales, como las diversas iglesias cristianas y judías, han perdido mucho de su atractivo numinoso, demasiado atadas como están al reino de este mundo, así como desprestigiadas por el triunfante espíritu científico. Esto coincide con el hecho de que la crítica y la erudición ilustrada y romántica pone a

disposición de los lectores una serie de antiguos textos religiosos (hindúes, budistas, sufíes, gnósticos...), lecturas que se mezclan con corrientes esotéricas locales (como las de los mencionados Boehme y Saint-Martin), generando todo ello una rehabilitación de la heterodoxia religiosa, que los artistas y escritores incorporan en sus estéticas. De Blake a Darío, el poeta es hermano del mago, su gemelo.

Teniendo como trasfondo este horizonte de secularización, se presentan las tres corrientes esotéricas más importantes en el siglo XIX, por lo menos en su literatura: el ya mencionado mesmerismo, que sirve como transición entre el esoterismo místico y teosófico del tipo de Saint-Martin, y el esoterismo propiamente decimonónico, impregnado del paradigma científico y que busca descubrir las “leyes” ocultas, de parecida manera a como la otra ciencia, la exotérica, se dedica a estudiar el mundo exterior, fenomenal. Después del mesmerismo (y a veces con él), las otras dos corrientes importantes fueron el espiritismo y el ocultismo (representado este último de manera ejemplar por autores como Éliphas Lévi o Helena Blavatsky). El esoterismo, lejos de ser un ámbito cerrado, está en estrecho contacto con el arte, la música, la literatura, ¡la ciencia! Su acción no se limita a grupúsculos ocultistas sino a las élites intelectuales y al pueblo en general. Se comienza a generar una “democratización” del fenómeno ocultista, en el sentido de ya no querer permanecer limitado a unos cuantos elegidos sino a querer llegar a un público amplio (efecto de los tiempos modernos y democráticos), y para esto utiliza nuevas formas de divulgación: surgen las revistas, los periódicos y las conferencias públicas, algo inusual en el medio esotérico, que hasta entonces había transmitido su enseñanza de boca a oído (individualmente o en pequeños grupos) o por libros.

Tanto el romanticismo (como fenómeno literario y estético) como el ocultismo (en tanto fenómeno ideológico y religioso) son inconcebibles sin el horizonte de secularización en que surgieron y al que buscan combatir mediante una nueva sensibilidad que se expresa tanto en lo estético como en lo religioso. Ambos son hijos del siglo XIX y hermanos entre sí.

La última parte del capítulo tres está enfocada, una vez establecidos estos fundamentos ideológicos del siglo XIX, a explorar la relación entre el amor romántico, tal como era teorizado por artistas y filósofos, y la noción de androginia, que los textos ocultistas se encargaban de divulgar. Esto se da en un siglo misógino, en el que el feminismo creciente inspira sentimientos de amenaza a la identidad masculina, lo que

crea una situación de tensión y de lucha entre los sexos. A principios de siglo, predomina en los románticos una visión optimista del amor, asentada en la naturaleza y en la heterosexualidad, y vinculada al andrógino místico, representada por autores como Schlegel, Coleridge y Keats. Después, a medida que el siglo avanza, se impondrá una visión erótica pesimista, que tiene como centro de operaciones a la ciudad y, como divisa, la contranatura. El sexo se expande más allá de los márgenes de la pareja heterosexual hacia zonas inexploradas y muchas veces siniestras, dando lugar a una suerte de plurisexualidad, tal como ocurre entre los decadentes de fin de siglo. Así, la ambivalencia mística/lujuriosa del andrógino hunde sus raíces en esta doble visión optimista/pesimista del erotismo romántico.

En el capítulo cuatro se aborda el principal corpus textual sobre el andrógino en el siglo XIX, la literatura francesa. Se eligieron los autores considerados más importantes (Balzac, Gautier; de los decadentes, a Péladan y a Rachilde) entre románticos fundadores y románticos tardíos. No se incluye en el análisis a un autor importante, Lautréamont, pero, dado lo accidentado de su recepción, se deja por fuera en este capítulo, aunque no en el ensayo total. Algunos podrán asombrarse de mencionar a Balzac entre los románticos, pero serán aquéllos que sólo conocen las novelas realistas, como *Le père Goriot* o *Eugénie Grandet*. Hay una parte de Balzac, en especial a inicios de su carrera literaria, que está fuertemente ligada al romanticismo, sobre todo en sus posibilidades fantásticas. Se analizan tres textos suyos, *La fille aux yeux d'or*, *Sarrasine* y *Séraphita*, en los que el autor francés desarrolla varias tramas en que se mezcla androginia con asexualidad, con travestismo, con castración. De estos, sólo el último texto podría entrar en la categoría de fantástico, pues los otros dos se explican por razones naturales y sociales.

Si bien *Séraphita* es el monumento literario al andrógino celeste, sublimante de toda pasión sexual mediante un conocimiento trascendente, la novela *Mademoiselle de Maupin*, de Gautier (aparecida por los mismos años 1835-1836), es un texto que emblemiza la otra dirección del andrógino: la mundana, la que se vincula, en el fin de siglo, con perversiones y refinamientos sexuales. La admiración sin par de Yeats, años después, por la *Séraphita* de Balzac, va de la mano con el gusto de Wilde por Gautier y su *Mademoiselle de Maupin*.

La última parte de este capítulo se consagra a revisar a dos autores finiseculares que, sin embargo, encarnan distintas versiones de la decadencia, una mistificante, que es la encarnada por Joséphin Péladan, que utiliza toda una parafernalia católica y rosacruciana, muy acorde con el ocultismo ambiental, y la otra más profana y sexual, que es la ejemplificada por la escritora Rachilde. De Péladan se tratan varios textos, en especial una novela, *Curieuse!*, y un ensayo estético, *De l'Androgyne*. De Rachilde, se seleccionó la que puede considerarse como su novela por antonomasia, *Monsieur Vénus*. Tanto en la novela de Péladan como en la de Rachilde hay referencias a su antepasada *Mademoiselle de Maupin*, lo que puede verse como tres puntos textuales, uno en la primera mitad del siglo, y los otros dos en la segunda, todos los cuales conformarán parte de la trayectoria secularizante del andrógino en la versión profana de la Maupin de Gautier.

En el quinto capítulo se incursiona en la literatura de habla española, a partir de los textos de cuatro autores, dos americanos: el mexicano Amado Nervo y el guatemalteco Rafael Arévalo Martínez; y dos ibéricos: el madrileño Antonio de Hoyos y Vinent y el mallorquí o barcelonés José Antich.

Nervo desarrolla la temática andrógina en diversos textos, siendo el más importante, en prosa, la noveleta *El donador de almas*, y en verso, *Andrógyne*. La narración asume el tema con ironía y humor, con guiños a los autores franceses, leídos y admirados, que abordaron el mismo asunto, la trinidad literaria del andrógino: Balzac, Gautier y Péladan. Por su parte, el filomodernista guatemalteco Arévalo Martínez, autor de la célebre narración *El hombre que parecía un caballo*, trata la androginia en su vínculo con la creatividad artística, recuperando a su manera un viejo tópico alquímico del artista/mago como un ente bisexual; si no de manera permanente, sí durante alguna fase importante. Sus referencias temáticas y de léxico a los teósofos y a Madame Blavatsky en especial nos hablan de algunas de sus fuentes ideológicas.

Del otro lado del mar, pero en la misma lengua, en Madrid, está el aristócrata Antonio de Hoyos y Vinent, encarnación del artista decadente, como en América lo fueron el colombiano Porfirio Barba Jacob y el uruguayo Roberto de las Carreras. Hoyos y Vinent tiene en mente, más que al andrógino, al hermafrodita, al monstruo sexual, que gusta de ubicar en sus sórdidas escenografías. Es tan mundano como Rachilde, pero a diferencia de la decadente francesa, el español se encuentra atrapado por un sentimiento

de culpa, quizá por sus implicaciones homosexuales. El otro ibérico estudiado es distinto, lejano de la decadente y sensual perspectiva hoyosvinentina. Priva en José Antich (autor sobre cuya identidad hay serias dudas) un espíritu más intelectual que sensorial, en el que se detectan las huellas de los ocultismos finiseculares, el orientalismo creciente, al tiempo que la mentalidad científica imponía su dominio. Su versión del andrógino se acerca más a la vía mística fundada por Balzac y es un claro ejemplo de que esta dirección no desaparece en el fin de siglo, sino que se mantiene, aunque transformada. No es, como sostiene Eliade, que el símbolo del andrógino pasa a lo largo del siglo XIX de lo místico a lo sensual, sino que desde el principio y hasta el final están ambos ingredientes, más o menos visibles, incidiendo sobre la realidad material y cultural del siglo.

El sexto y último capítulo está dedicado al ámbito inglés, tan cerca y tan lejos del francés. El carácter especial del romanticismo inglés, que lo opone, a juicio de Furst, al romanticismo continental alemán y francés, de alguna manera se hibridiza en la segunda mitad del siglo bajo la influencia francesa, influjo que no es sólo sobre Inglaterra sino sobre el mundo, el triunfo de París como capital del siglo XIX.

Después de haber abordado el “Endymion” de Keats al final del tercer capítulo, se continúa ahora con algunos poemas de Shelley, como “The Witch of Atlas” y “Epipsychidion”, en los que pueden observarse claras referencias al andrógino, sobre todo en el primero, cuando la hechicera, cual nueva Dra. Frankenstein, crea un glorioso hermafrodita. Predomina en Shelley una visión optimista del amor y del andrógino, en la que la pareja heterosexual logra su fusión a la manera neoplatónica, muy en la línea de Coleridge y Keats. Después de Shelley, se pasa a Rossetti y al prerrafaelismo, ya a mediados de siglo, con su culto a la mujer frágil y etérea y sus estrategias androginizantes. Es con Rossetti cuando se inicia esta inseminación continental de la cultura insular (dados sus antecedentes italianos), que se consumará con los totalmente afrancesados Swinburne, Beardsley y Wilde.

Con estos tres últimos autores se ingresa en una zona decadente, esteticista, sensual, pero sobre todo perversa, de la literatura inglesa: Swinburne, con su inconclusa novela *Lesbia Brandon*; Beardsley, con su no menos inacabada *Historia de Venus y Tannhäuser*; Wilde, con su *Salomé* y su *Retrato de Dorian Grey*. Aquí el andrógino experimenta lo que con los decadentes franceses, una aguda sexualización, sólo que sin ningún respaldo metafísico (como el ocultismo). Se hermafroditiza, se inserta en una

serie de anomalías: incesto y flagelación en Swinburne; homosexualidad y narcisismo en Wilde. Por supuesto que no sólo los esteticistas están en la escena inglesa, pues también se encuentran los partidarios de un “arte simbólico”, como son los casos de Yeats o A.E. (George Russell). Sin embargo, en ellos el andrógino, aunque está presente ideológica o filosóficamente (por las lecturas teosóficas, por ejemplo), no se manifiesta literariamente.

Para el caso inglés se creyó conveniente revisar algunos nombres de cierta corriente de interpretación fálica del simbolismo religioso, surgida a fines del siglo XVIII con Richard Payne Knight, y continuada después, ya en el XIX, por autores como William Jones, Henry O'Brien y John Davenport. Especialmente este último se interesa por la androginia. Estas doctrinas de interpretación sexual llegarán a ojos y oídos de muchos, tanto a ocultistas como Blavatsky, como a poetas y reformadores como Edward Carpenter.

Con Carpenter y, antes que él, con el viajero y lingüista Richard Francis Burton, la androginia sufre nuevas metamorfosis, y ya no aparece tanto como tema literario sino como idea, que da origen a nuevos conceptos. Son los casos de la “zona sotádica” de Burton, en que se mezclan determinismo geográfico, androginia y homosexualidad; y del “sexo intermedio”, de Carpenter, con el que alude al supuesto “tercer sexo”, que sería el de las/los homosexuales. Se trata de vinculaciones de la androginia con otros campos de la reflexión, más allá de la creación literaria, que curiosamente en ambos casos sirven como metáfora para explicar la homosexualidad, uno por vía geográfica, otro por vía psicológica.

De esta manera acaba el recorrido por tres literaturas occidentales, unidas por la savia romántica y la temática andrógina. Se establecen a lo largo del trabajo interconexiones entre la literatura, la sexualidad y el ocultismo de la época, en una alternancia de “planos cerrados”, en los que se analizan de cerca algunos textos juzgados relevantes para la comprensión del andrógino, con “planos abiertos” en que se intenta entender procesos sociales e ideológicos más amplios, atentos a las metamorfosis culturales que la modernidad propicia. Se trata de una tarea de montaje, de organización de una serie de textos, de descubrir relaciones culturales significativas, de establecer constelaciones semánticas, a veces entre elementos aparentemente inconexos, tal como quería Walter Benjamin que hiciera el hermeneuta de la cultura. En esta misma dirección, se sigue el consejo de Duby de que “para reconstruir los sistemas ideológicos del pasado,

el historiador debe identificar, articular, descifrar e interpretar gran cantidad de signos dispersos”.

La atención a diversos aspectos de la cultura del siglo XIX (ideológicos, sexuales, religiosos) a partir de la temática andrógina no debe hacernos olvidar que aquí la dimensión privilegiada es la literaria. Se ha tratado, a partir de una gran cantidad de novelas, cuentos, poemas y ensayos, de elaborar una visión sobre el andrógino literario, sabiendo que sus proyecciones son más amplias. Comencemos, pues, por la Antigüedad.

Capítulo I: EL ANDRÓGINO EN LA ANTIGÜEDAD

Revisaremos en este capítulo la presencia del andrógino en el mundo antiguo. Primero abordaremos dos textos capitales, de amplia repercusión a lo largo de los siglos, a saber: *El Simposio* de Platón y las *Metamorfosis* de Ovidio. Las referencias directas a estas dos fuentes en la literatura del XIX son abundantes (Gautier, Péladan, Nervo, Hoyos y Vinent, etc.). El otro ámbito que exploraremos se refiere al andrógino en algunas cosmogonías alejandrinas, tales como el hermetismo y el gnosticismo, cuya repercusión en la cultura occidental no sería tan fuerte como en los dos primeros casos, hasta el Renacimiento, cuando la androginia vuelve a salir a la luz, sobre todo en su versión hermética y/o cabalística, y que también va a desembocar al siglo romántico, como queda claro en la invocación baudelairiana al “Satan Trismégiste”.

El Simposio: ¿andrógino platónico o aristofánico?

En tanto obra filosófica y literaria, *El Simposio* de Platón (428-347 ó 348 A.C.) consiste en una secuencia de aproximaciones a la “verdadera” naturaleza del amor, mediante el diálogo entre un grupo de personajes que asisten a un banquete en casa de uno de ellos, Agatón. Antes de entrar en algunas consecuencias generales que se desprenden del texto, conviene repasar las diferentes propuestas organizadas como una serie de escalones que desemboca en la intervención de Sócrates, sin duda el invitado más respetado intelectualmente de toda la reunión, y cuyas palabras son esperadas con ansiedad por los demás. Hay que tener en cuenta que, narrativamente hablando, Sócrates es el portavoz de la opinión del autor, Platón, aun cuando históricamente haya sido al revés, es decir, en su escrito Platón pretende transmitir las opiniones de su maestro Sócrates. Así, si en un sentido estricto hemos de llamar platónicas algunas de las ideas del *Simposio*, será a las vertidas por Sócrates y no a las de los demás personajes. Con este criterio, la mitología del andrógino expuesta por Aristófanes no sería estrictamente platónica, o lo sería sobre todo por la fuente textual, no tanto por un apoyo ideológico.

Tras una breve introducción circunstancial (el banquete propiamente dicho), viene una sobremesa alcohólica que es el escenario de los subsiguientes discursos. Erixímaco propone celebrar dignamente a Eros, idea que es apoyada entusiastamente por

Sócrates (“yo que hago profesión de no conocer otra cosa que el amor”) y después por los otros invitados. Entonces despiden a la tocadora de flauta (la única mujer hasta el momento en ese cónclave masculino) para “que vaya a tocar para sí, y si lo prefiere, para las mujeres allá en el interior”.

El primero en hablar es Fedro, quien fundamenta su alabanza a Eros en que es el más anciano de los dioses, puesto que no tiene padre ni madre y, según Hesíodo, sólo apareció después del caos primordial y de la tierra. De todos los dioses, es el que hace más bien a los hombres pues conlleva la vergüenza del mal y la emulación del bien, “dos cosas sin las que es imposible que un particular o un Estado haga nunca nada bello ni grande”. La pareja amorosa implícita de la que habla Fedro es de tipo homosexual; sin embargo, para hablar de las bondades del amor, de cómo inspira valor a los amantes (valentía que al Estado o al ejército les conviene aprovechar), Fedro recurre a algunas parejas míticas, donde la que tiene un valor ejemplarizante absoluto es la de Aquiles y Patroclo, de la *Iliada*, seguida por la de Admeto y su esposa Alcestes, donde ella muere por amor en lugar de su marido. La otra pareja mencionada es la de Orfeo y Eurídice, aunque no en buenos términos, pues “(Orfeo) lejos de imitar a Alcestes y de morir por la persona que amaba, se ingenió para bajar vivo al Hades”. Es decir, el amor alcanza su mayor mérito en la medida en que el amante esté dispuesto a morir por el amado, con lo que se establece un vínculo supremo entre eros y tánatos. Justamente la parte final del discurso de Fedro se refiere a la superioridad del amante sobre el amado.

El siguiente en hablar es Pausanias, quien en su elogio presenta la teoría de los dos Eros, el celeste y el popular, debido a las dos Afroditas: la Urania, nacida sólo de varón, y la vulgar, nacida de varón y hembra. Se ama de manera diferente según la inspiración de una u otra Afrodita: los adeptos de la Afrodita vulgar “sienten afección por todo lo que se presenta, bueno o malo, porque su amor es el de la Afrodita más joven, nacida de varón y hembra. Pero no habiendo nacido la Afrodita Urania de hembra, sino tan sólo de varón, el amor que la acompaña sólo busca a los jóvenes”, por lo que “los inspirados por este amor sólo gustan del sexo masculino, naturalmente más fuerte y más inteligente”. Esta fue la razón por la que, a finales de siglo XIX y principios del XX, uno de los nombres de la homosexualidad era “uranismo”.

Pausanias señala el carácter enaltecedor y pedagógico del amor entre hombres y establece una oposición entre el hombre virtuoso que ama “con el propósito de no

separarse jamás y pasar toda su vida con la persona que ama”, y el hombre vicioso: “el amante popular que ama el cuerpo más bien que el alma; porque su amor no puede tener duración, puesto que ama una cosa que no dura”. El orador concluye su discurso señalando un aspecto que ya había sido argüido por su antecesor, Fedro: las conveniencias del amor, tanto para los particulares como para el Estado, “puesto que obliga al amante y al amado a vigilarse a sí mismos y a esforzarse en hacerse mutuamente virtuosos”. De alguna manera puede decirse que para Pausanias el amor es una suerte de ascesis socialmente productiva.

El discurso del tercer orador, Erixímaco, apunta más bien a la idea de que el amor no reside sólo en el alma de los hombres (donde tiene por objeto la belleza) sino también en el resto de las cosas, “en los cuerpos de todos los animales, en las producciones de la tierra; en una palabra, en todos los seres”, por lo que “la grandeza y las maravillas del dios brillan por entero, lo mismo en las cosas divinas que en las cosas humanas”. Esta idea de la omnipresencia del amor se traduce en que no sólo el hombre sino el universo entero esté constantemente enamorado. Este énfasis en que el amor es lo que hace girar al mundo y que sin él nada podría existir, es uno de los rasgos que, justamente, el estudioso Irving Singer asigna a la concepción platónica del amor.

Erixímaco afirma que lo diferente ama a lo diferente, por lo que es preciso crear la amistad entre lo distinto y establecer un amor recíproco que se traduce en armonía y consonancia. Termina señalando cómo el amor procura a los hombres una felicidad perfecta, “estrechándonos a vivir en paz los unos con los otros, y facilitándonos la benevolencia de los dioses”.

El siguiente en tomar la palabra es Aristófanes. Si se trata o no del Aristófanes histórico (¿445-386? A.C.), autor de teatro satírico, es una cuestión que se discute entre los entendidos, unos negando tal hipótesis, sobre todo con el argumento de la aversión con que Aristófanes trata a Sócrates en *Las nubes*; otros, afirmando, si no la certeza del hecho, sí su posibilidad.

En todo caso, en *El Simposio*, Aristófanes expone lo que podría denominarse, quizás algo abusivamente, “el modelo platónico de la androginia”, pues, como ya hemos señalado, quien mejor traduce la voz del propio Platón es Sócrates. En todo caso, se trataría de un modelo platónico por la fuente pero no tanto por su ideología. Según este Aristófanes ideado por Platón, en otro tiempo la naturaleza humana era distinta a la

actual, había tres clases de humanos: “los dos sexos que hoy existen, y uno tercero, compuesto de estos dos, el cual ha desaparecido conservándose sólo el nombre. Este animal formaba una especie particular y se llamaba andrógino, porque reunía el sexo masculino y el femenino; pero ya no existe y su nombre está en descrédito”. Las diferencias entre estos tres tipos de humanos primigenios obedece a la diversidad de su origen: “el sol produce el sexo masculino, la tierra el femenino y la luna el compuesto de ambos, que participa de la tierra y del sol”.

La descripción física de los humanos esféricos de los orígenes es la siguiente:

todos los hombres tenían formas redondas, la espalda y los costados colocados en círculo, cuatro brazos, cuatro piernas, dos fisonomías, unidas a un cuello circular y perfectamente semejantes, una sola cabeza, que reunía estos dos semblantes opuestos entre sí, dos orejas, dos órganos de la generación y todo lo demás en esta misma proporción. (1972, 288)

Nótese por esta descripción que nuestros ancestros míticos, según el comediógrafo Aristófanes que asiste al banquete platónico, estaban bastante cercanos, iconológicamente hablando, a los dioses hindúes de múltiples cabezas y brazos, lejanos en su proliferación de partes de la contención clásica, lo que según Singer hablaría de posibles conexiones orientales del mito:

Se trata de un mito sobre el amor que tal vez Aristófanes hereda de una serie de fuentes primitivas, algunas de ellas hindúes y babilónicas, en las que se relata una edad de oro primigenia, una era de héroes, cuando los hombres eran superhombres y el doble de su condición actual, parecidos en forma a las deidades indias, con múltiples miembros y rostros. Hasta donde sabemos, puede ser que ese mito en otro tiempo representara una lucha entre las culturas orientales y occidentales. (Singer, Vol. I, 1992, 70)

Otra posibilidad de interpretación de la descripción “barroca” y teratológica (al menos si se parte del gusto occidental, “clásico”, “griego”, ajeno a esos excesos corporales tan opuestos a la armonía, a la proporción y al equilibrio) de los seres humanos originales apuntaría, no tanto a una filiación erudita como la que hace Singer, sino al humor y a la ironía de su emisor, Aristófanes, célebre autor de varias sátiras políticas y literarias.

En esta perspectiva, Platón usaría el nombre de Aristófanes como portavoz de algunos aspectos difíciles del discurso, como es que el lector acepte y crea esas

descripciones estrafalarias, ajenas al gusto local, por provenir de Aristófanes, conocido por promover la risa y la sátira, y de alguna manera “enemigo” intelectual de Platón, al haber atacado a su maestro Sócrates. Como se verá a continuación, toda la historia de los orígenes que Aristófanes nos cuenta está marcada por lo excesivo, porta la carga imaginaria más fuerte, y no tanto por la presencia de lo mítico y lo divino, que a fin de cuentas está en todos los participantes, en distinto grado. Así, habría una vertiente irónica o al menos humorística en el mito aristofánico del andrógino, tradicionalmente descuidada en aras de una postura “seria”, grave, solemnemente filosófica.

Una vez creados, aquellos tres tipos de humanos tuvieron la idea de escalar el cielo y combatir con los dioses. Tal acto de afirmación humana nos remite a otros textos sobre los orígenes, desde el *Popol Vuh* hasta la *Biblia* con su historia de la torre de Babel, cuando Nemrod decide alcanzar los cielos no por la virtud, tras morir, sino en vida, gracias a la arquitectura. La consecuencia en este caso fue la multiplicación de las lenguas y el debilitamiento de la comunicación entre los humanos. En el caso de Aristófanes, también hay una estrategia de debilitamiento de los hombres cuyo resultado fue la aparición del amor y del sexo.

Ante la insurrección humana, los dioses deliberan. No pueden destruir a los hombres porque entonces se quedarían sin sacrificios y sin cultos. Zeus, astuto --por algo era el gobernante de los propios dioses--, encontró un medio de conservar a los hombres y volverlos más sumisos. Consistió en disminuir sus fuerzas por medio de la separación en dos: “así se harán débiles y tendremos otra ventaja, que será la de aumentar el número de los que nos sirvan”. Efectivamente, Zeus cortó a los hombres primitivos en mitades (no sin amenazarlos con nuevas divisiones que los dejaría con un solo pie y un solo brazo) y mandó a Apolo a que curase sus heridas y colocara el semblante del lado donde se había hecho la separación “a fin de que la vista de este castigo los hiciese más modestos”.

El amor nace de dicha separación, “él nos recuerda nuestra naturaleza primitiva y hace esfuerzos para reunir las dos mitades y para restablecernos en nuestra antigua perfección”. Cada ser humano no es más que una mitad separada de un todo, condenada a caminar (ya no a rodar, como ocurría con los esféricos originales) de un cuerpo a otro, en busca de su mitad correspondiente. Así, los hombres y mujeres que provienen de la separación de los andróginos se aman entre sí; los hombres que proceden de los hombres

primordiales, buscan el sexo masculino, y las mujeres que vienen de las mujeres de los inicios, se inclinan por las de su mismo sexo. Observemos que en este mito, la androginia está en el origen de la heterosexualidad y no de la homosexualidad, con la que sin embargo a lo largo de la historia se la ha vinculado, debido quizás en parte a la fuente textual platónica, con un trasfondo éste sí claramente homoerótico, en donde las referencias a las mujeres reales son en términos de servidumbre o de reproducción (Diótima es un caso especial, en la medida en que es mujer más ideal que real). Llama la atención que sean los románticos de fines del XVIII y principios del XIX quienes recuperen la mitología del andrógino vinculándola con el amor heterosexual, siendo en esto totalmente consecuentes con la fuente platónica.

Otro aspecto del andrógino según Aristófanes es la separación entre el amor --del que hemos visto algunas características-- y la sexualidad, en tanto actividad genital. Esta última sólo sobreviene después de la separación y del consiguiente amor, es decir, del deseo de fusión, de retorno a la unidad primitiva. Amenazada la especie humana con la extinción, dada su antigua conformación anatómica, Zeus “pone delante los órganos de la generación, porque antes estaban detrás, y se concebía y se derramaba el semen no el uno en el otro, sino en tierra como las cigarras. Entonces, si se verificaba la unión del hombre y la mujer, el fruto de la misma eran los hijos”. De esta manera la genitalidad es sobre todo un medio de reproducir la especie, o bien, una vía inapropiada en el caso de los amantes del mismo sexo, sin un vínculo directo con el amor, que idealmente no pasa por el cuerpo dado su carácter trascendente. Esto se torna más claro en el caso de los amantes homosexuales, cuyo único objeto es reunirse con quienes se les asemejan:

Estos mismos hombres, que pasan toda la vida juntos, no pueden decir lo que quieren el uno del otro, porque si encuentran tanto gusto en vivir de esta suerte, no es de creer que sea la causa de esto el placer de los sentidos. Evidentemente su alma desea otra cosa, que ella no puede expresar, pero que adivina y da a entender. (1972, 291)

Eso que el alma del amante desea pero es incapaz de expresar es “el deseo de estar unido y confundido con el objeto amado, hasta no formar más que un sólo ser con él”. Nada sino esto es lo que según Aristófanes ofrecería Hefestos, el dios de la fragua, a dichos amantes cuando se encontraran el uno en brazos del otro:

Lo que queréis ¿no es estar de tal manera unidos que ni de día ni de noche estéis el uno sin el otro? Si es esto lo que deseáis, voy a

fundiros y mezclaros de tal manera que no seréis ya dos personas sino una sola, y que mientras viváis, viváis una vida común como una sola persona y que cuando hayáis muerto, en la muerte misma os reunáis de manera que no seáis dos personas sino una sola. (1972, 292)

Aristófanes termina su elogio del amor resaltando su utilidad para el Estado y la consiguiente felicidad para aquellos humanos que caigan bajo su poder.

El siguiente en hablar es Agatón, quien alaba a Eros porque es el más bello y el mejor de los dioses, y es el más bello porque es el más joven, con lo que se pone en posición contraria a la del primer orador, Fedro, quien había fundado su elogio en la ancianidad de Eros. Agatón también contradice a Erixímaco, quien había apoyado su erótica en el principio de que “lo diferente ama a lo diferente”. Para Agatón, “lo semejante ama a lo semejante”. Continúa su discurso señalando que la violencia es incompatible con Eros, con lo que de paso sale a la luz su carácter pacificador: “no hubiera habido entre los dioses ni mutilaciones, ni cadenas, ni otras muchas violencias, si Eros hubiera estado con ellos, porque la paz y la amistad los hubiera unido, como sucede al presente y desde que el Amor reina sobre ellos”.

Tras la breve intervención de Agatón, Sócrates toma la palabra, para beneplácito de la concurrencia, que ha esperado con ansiedad su discurso.

El filósofo, tras establecer que el amor es deseo de una cosa, y de una cosa que falta, contradice los lugares comunes de anteriores discursos al establecer por vía de la mayéutica que Eros debe carecer tanto de belleza como de bondad, si es que el amor es la búsqueda de dichas categorías. A continuación, se refiere a una mujer extranjera, Diótima, a quien debe todo lo que sabe sobre el amor.

Llama la atención que el discurso conclusivo sobre el amor en este banquete de hombres se apoye en las palabras de una mujer. Desde luego que no se trata de una mujer cualquiera, como la flautista que fue echada al principio del diálogo, mujeres cotidianas, de carne y hueso. Diótima es un arquetipo femenino que no se encarna en las mujeres concretas. Se trata de lo “femenino lunar”, en cierto sentido opuesto a lo “femenino telúrico”¹. Representa a la Gran Sacerdotisa, no a la Gran Prostituta, aunque a veces el límite entre una y otra no esté muy claro. En palabras de Pulcini:

¹ Cf. “Diótima. El mito platónico del Eros y el matriarcado de Bachofen”, de Elena Pulcini, 1996.

Diótima, la “extranjera” de Mantinea, proviene (...) de un mundo lejano, en el que Platón descubre, colocándolo en el territorio que le es afín -el del mito-, una enorme fecundidad simbólica. Se trata de una dimensión “otra”, ajena a la constelación olímpica oficial y desde luego excluida desde hace tiempo del pensamiento y del logos dominante. (1996, 236)

Diótima pertenece al mundo prehelénico de la ginococracia y de sus misterios religiosos, “es la auténtica fase de la Madre, regida no por Afrodita sino por Deméter, la diosa de los Misterios de Eleusis” (238) y es cuando lo femenino asume sus formas más puras y elevadas: el amor, la sabiduría, la justicia, la sacralidad del vínculo conyugal. Diótima procede de territorios marginales de la religiosidad predominante, y en este sentido se asemeja al mito del andrógino y a un tipo de religiosidad lunar cercana a la representada por Diótima.

Fue de Diótima de quien aprendió que “la verdadera opinión ocupa un lugar intermedio entre la ciencia y la ignorancia” y que, por lo tanto, decir que Eros no es bueno ni bello no significa que necesariamente haya de ser feo y malo, sino que ocupa un lugar intermedio entre las cosas contrarias.

A lo que Sócrates quiere llegar es a definir la naturaleza intermediaria del amor, su carácter “demoníaco”², “porque todo demonio ocupa un lugar intermedio entre los dioses y los hombres”. “Los demonios llenan el intervalo que separa el cielo de la tierra, son el lazo que une al gran todo”, son muchos y de varias clases, y Eros es uno de ellos. De dichos demonios “procede toda la esencia adivinatoria y el arte de los sacerdotes con relación a los sacrificios, a los misterios, a los encantamientos, a las profecías y a la magia”, con lo que, de paso, queda establecido en el texto platónico el vínculo entre magia y erótica, tan productivo en un autor de nuestro siglo como Couliano cuando habla de la magia como un “eros aplicado, dirigido, provocado por el operador”³.

En la mitología dada por Sócrates, Eros es hijo de Poros (Abundancia) y Penia (Pobreza), lo que subraya una vez más su carácter demoníaco, es decir, de intermediario entre los opuestos. Es compañero y servidor de Afrodita por haber sido concebido el

² Utilizo esta palabra para distinguirla de “demoníaco”, que ha adquirido, bajo el influjo cristiano, una connotación maligna. Los demonios entre los griegos eran simplemente seres intermediarios entre los dioses y los hombres, sin ninguna connotación moral implícita.

³ Cf. *Eros et Magie à la Renaissance*, 1984.

mismo día en que ella nació. Eros es hijo del sueño en la medida en que, fue mientras el guapo Poros dormía borracho, que la fea Penia lo sedujo, se acostó con él y fue madre.

Eros no es mortal ni inmortal, no es sabio ni tampoco ignorante, ocupa siempre un término medio entre los opuestos. Dado que “la sabiduría es una de las cosas más bellas del mundo”, y dado que Eros ama lo bello, entonces Eros es amante de la sabiduría, es decir, filósofo, “y como tal se halla en un medio entre el sabio y el ignorante”. Sócrates corrige a Aristófanes al decir que amar no es buscar ni la mitad ni el todo de sí mismo cuando ni esa mitad ni ese todo son buenos, puesto que el amor busca el bien y la belleza. Como afirma Maurice de Gandillac, para Sócrates:

Loin d'être en quête de son autre moitié sensible, le véritable amant ne rêve que d'enfanter dans la beauté, ce qui se doit entendre avant tout de l'engendrement --par commerce purement spirituel- d'hommes vertueux ayant pour fin une authentique immortalité, non point, par conséquent, le retour à quelque androgynat prétendument originel. (1990, 18)

En realidad la belleza en sí no es el objeto del amor sino más bien su generación y producción. Es necesario unir al deseo de lo bueno el deseo de la inmortalidad, ya que el amor consiste en aspirar a que lo bueno nos pertenezca siempre, con lo que se llega a la idea de la inmortalidad como objeto del amor.

Podríamos imaginar a Sócrates como el supremo hierofante de unos “misterios” de amor, uno más entre aquellos cultos practicados por oscuros iniciados que florecieron en la Antigüedad. La doctrina secreta de dichos misterios sería, de acuerdo con Sócrates, una escala de lo bello. El camino del amor para el iniciado socrático comienza con las bellezas inferiores, la de los cuerpos, y se eleva por grados hasta la belleza suprema y absoluta. Según afirma Diótima, “al término de la iniciación, percibirá como un relámpago, una belleza maravillosa, aquella, ¡oh Sócrates!, que era objeto de todos sus trabajos anteriores: belleza eterna, increada e imperecible, exenta de aumento y de disminución”. Eros, sin duda alguna, es el más poderoso auxiliar para alcanzar el bien supremo. De esta manera Sócrates termina su intervención teórica, aunque siga en escena, hablando y escuchando el discurso que de él hace Alcibiades, borracho, quien se queja del desprecio de Sócrates por su belleza, por su cuerpo, al grado de dormir juntos sin que Sócrates reaccione sexualmente, que es lo que Alcibiades esperaba. En esta actitud Sócrates es consecuente con sus ideas, pues su amor por Alcibiades no pasa por

el cuerpo. El camino del filósofo defrauda al hombre sensorial. Lo suyo no es represión sexual sino filosofía encarnada.

Ahora bien, ¿son conciliables el mito del andrógino expuesto por Aristófanes y la teoría socrática del amor? De acuerdo con el primero, el amor cura la mutilación original, permite el retorno a la unidad y, quizás sin proponérselo, induce una práctica sexual en diversas vías (hombre-hombre, hombre-mujer, mujer-mujer). Por el contrario, para Sócrates y Platón, el eros legítimo es aquel cuya fecundidad permanece en el orden de lo espiritual y conduce a una dimensión eterna, no a los cuerpos concretos, que son vistos siempre como secundarios puesto que, como afirma Couliano,

Le corps n'est qu'un instrument, tandis que l'amour, même celui à finalité sexuelle, tient aux puissances de l'âme. Enfin, l'effort maïeutique de Socrate met l'accent sur la *convertibilité* de tout éros, même physique (c'est-à-dire psychophysique), en contemplation intellectuelle. (1984, 22)

La palabra clave en el mito aristofánico es fusión (que es justamente lo que Hefestos ofrece a los amantes según vimos). Se trata del retorno a un estado de unidad plena. En el caso de Sócrates, la idea de fusión no funciona del todo, y si hubiera fusión no sería con otro ser humano sino con la belleza absoluta, es decir, en la cúspide de la escala amorosa, no en la base, el mundo empírico. La perspectiva socrático-platónica es la de remontarse a un estado absoluto; su idea no es tanto la fusión como las nupcias, el encuentro de dos realidades (la humana y la divina) con afinidades esenciales pero también con diferencias (de contenidos, de jerarquías) De aquí que dicha perspectiva, por medio de las adaptaciones neoplatónicas, haya podido influir posteriormente en la mística cristiana, en la que hay una separación entre hombre y Dios, aun en el éxtasis. Por el contrario, la perspectiva aristofánica habla más bien de la reconstitución de una realidad compuesta. Su imagen es, sin duda, la fusión.

Una diferencia entre las teorías de Aristófanes y Sócrates (Platón), señalada por Singer, es que mientras para el primero el amor sigue una vía sentimental e intuitiva, para los segundos sigue una vía racional:

Puesto que el objeto de todo amor pertenece a una categoría de explicación metafísica, Platón supone que el amor se colma a través del ejercicio de la razón. Lejos de asociar el amor con sentimientos o ilusiones, como los románticos harían, Platón lo ve como racionalidad y ferviente anhelo de saber. (Vol. I, 1992, 92).

Esta dimensión, digamos “intelectual”, del amor socrático no se nota, si es que existe, en los amantes andróginos de Aristófanes, cuya sed sólo se sacia en ellos mismos sin ninguna irradiación universal. Por el contrario, el amante platónico no se une con otro ser humano (que no le interesa por sí mismo sino como encarnación de lo bueno y lo bello) sino con una idea abstracta; lo suyo no es un éxtasis de la carne sino de la razón celestial. Su amor no busca expresar o purificar la sensualidad sino suplantarla por formas de racionalidad.

Como bien lo ha señalado Singer, el amor filosófico no sólo es un modelo para el amor en general (en la medida en que, como afirma el propio Sócrates, cuando se habla de amor se generaliza apenas una clase de amor, la que él propone) sino que dicho impulso erótico-filosófico vuelve imposibles otras formas de amor más concretas, más físicas. Esta es justamente la queja de Alcibiades borracho al final del simposio, su reclamo al indiferente Sócrates que, en su comercio con las ideas, se olvida del cuerpo hermoso del joven amante. Lo que ha ocurrido es que en su búsqueda de lo absoluto, al amigo de la verdad --no del cuerpo-- no le va a interesar el carácter único, individual, de la otra persona. Nada más contrario, pues, a la fusión del amor andrógino que este distanciamiento socrático de la corporalidad.

Mientras que el andrógino aristofánico de alguna manera justifica una sexualidad variada (dos versiones homosexuales y una heterosexual), el amante socrático se distancia de su cuerpo, se eleva hacia un cielo de ideas, lo que en términos prácticos se traduce, no tanto en un rechazo de la sexualidad como en un vivirla quizás de una manera que hoy diríamos “sublimada” (para usar el vocabulario de Freud), si el camino elegido es la castidad. Así pues, aunque el andrógino haya tenido su primera gran figuración en el texto platónico, conviene no confundirlo con la teoría amorosa ahí defendida, que funciona según otra dirección.

Las Metamorfosis de Ovidio o Hermafrodito contra el andrógino

El poeta Ovidio (43 A.C.-17 D.C.) concluyó sus *Metamorfosis* en el año 8. Ahí es donde recopila mitos de origen griego y del Oriente Medio a lo largo de 15 libros en hexámetros latinos. No obstante su extensión, hay una unidad formal que, de acuerdo con Luc Brisson (1990), estaría dada por tres características: a) cada mito contado describe o alude a un cambio de forma; b) los mitos se integran en conjuntos mayores

ligados por procedimientos literarios muy elaborados, y c) la progresión de la obra sigue un orden cronológico que comienza con la transformación de Caos en Cosmos y acaba con la apoteosis de Julio César en Roma, cuando se transforma en astro nuevo o cometa, con lo que el mito desciende de sus alturas siderales y se encarna en la política del siglo.

En lo que se refiere a los cambios de forma, los hay de varios tipos: de hombre en animal, planta, piedra, metal o astro (y viceversa), así como metamorfosis especiales como cambio de sexo, rejuvenecimiento y resurrección. De los seis cambios de sexo que hay en el libro, Hermafrodito --el sujeto de nuestra historia-- es el único dotado de los dos sexos simultáneamente. En los otros casos se trata del tránsito de un sexo a otro, no de su copresencia. El vidente Tiresias, por ejemplo, es hombre que se convierte en mujer que vuelve a ser hombre, pero nunca es hombre y mujer al mismo tiempo.

La idea de transformación es antigua en la literatura griega pero, en la época helenística, con Alejandría como sede intelectual, y bajo la influencia simultánea de búsquedas científicas, mágicas y místicas, adquiere una verdadera autonomía. En el ámbito romano, otros autores además de Ovidio se lanzan a la compilación de "metamorfosis" (Nicandro, Antoninus Liberalis), o hacen de ella la clave de una historia, como sucede en Apuleyo y su novela *Metamorfosis* o *El asno de oro*. A partir de esta matriz grecorromana la idea de metamorfosis continuó en la tradición occidental. Por ello no es raro que en su enumeración de argumentos fantásticos, el escritor argentino Bioy Casares mencione precisamente la metamorfosis, la posibilidad de transformarse físicamente, pero lo hace sólo en la literatura moderna, a partir de Kafka, olvidando injustamente a los ancestros grecolatinos como Ovidio y Apuleyo⁴.

En esta sucesión de mitos y metamorfosis que es la obra de Ovidio, la historia de Hermafrodito se ubica en el libro IV en poco más de cien versos, del 285 al 388. Dicho libro y el siguiente forman un conjunto de leyendas tebanas. El libro IV posee un interés especial en la medida en que quienes cuentan o argumentan no son hombres, como en Platón, sino mujeres que, al tiempo que narradoras de las historias, son también sus protagonistas. Las Minidas son hermanas que se rehúsan a participar en la fiesta de Baco. En vez de eso permanecen en su casa y se dedican a tejer y a contar historias. Justamente una de esas historias es la de Hermafrodito. Su leyenda surge en un contexto femenino,

⁴ Dicha enumeración aparece en el prólogo de la *Antología de la literatura fantástica*, cuya autoría es compartida por J.L. Borges, Silvina Ocampo y A. Bioy Casares. Sin embargo, el prólogo aparece firmado sólo por Bioy.

en el cuchicheo de las rebeldes al dios fálico, Baco, por lo que en castigo serán convertidas en murciélagos y condenadas a la noche.

En contraste, el mito del andrógino en Platón se presenta como fruto de una reunión masculina, en el que las mujeres están prácticamente ausentes, excepto como sirvientas. Diótima, por su parte, no es comparable a estas mujeres cotidianas que son enviadas al fondo de la casa, lejos del logos masculino. Su jerarquía es del orden del arquetipo (el de lo femenino lunar, con toda su red de correspondencias), no del mundo doméstico, familiar.

Ovidio cuenta por boca de una de las Minidas sobre una fuente en Halicarnaso, cercana a un templo consagrado al culto conjunto de Hermes y Afrodita, cuyas aguas tienen la especial virtud de afeminar a los hombres que ahí se bañan. El poeta latino parte de una leyenda propia de su tiempo, como lo atestiguan otros autores como Estrabón y Vitruvio⁵, y afirma poder explicar dicha virtud acuática.

Hermafrodito era hijo de Hermes y Afrodita, como puede inferirse por su nombre. Ovidio se adhiere a la idea de su época que estimaba que el nombre Hermafrodito obedecía a la unión de los nombres de sus padres, que en algunos lugares compartían la veneración de los fieles. Hay otra interpretación que vincula el origen de dicho nombre con ciertos pilares fálicos que se usaban para delimitar territorios. Esta hipótesis no corrió con suerte, pues si bien explica la presencia de Hermes en el nombre (pues se trata de un dios vinculado con las fronteras, y por lo tanto con la delimitación de propiedades y de identidades), nada dice sobre la presencia de Afrodita en el nombre. Sin embargo, aunque histórica y filológicamente esta última interpretación no sea verdad, sí puede rescatarse por su énfasis en el asunto de la frontera, de la demarcación, pues, como se verá a lo largo de este trabajo, el nódulo psicológico del tema del andrógino hunde sus raíces en el asunto de la identidad, de la demarcación de fronteras entre el yo y el otro, de lo masculino y lo femenino, de la alteridad sexual, por lo que las referencias de la segunda interpretación, aunque fallan en lo real (historia y filología) aciertan en lo simbólico (el sentido).

⁵ En su ensayo, Brisson menciona específicamente, de Estrabón: *Geografía* XIV 2, 16; y de Vitruvio: *Sobre la arquitectura* II 8, 11-12.

Pues bien, a sus quince años, Hermafrodito, ese mancebo hermoso que aún no era hombre del todo según el ideal griego, pues todavía no era adulto, decide recorrer mundo:

...tan pronto como cumplió tres quinquenios, los montes patrios abandonó, y, el Ida nutricio dejado, errar por ignotos lugares, ver ríos ignotos gozaba, disminuyéndole la afición al trabajo. (1985, 179)

En su errancia adolescente llega a la fuente donde vive la ninfa Salmacis, en cuyas aguas se adentra. Subyugada por el adolescente y fracasadas sus artes de seducción, la ninfa se lanza sobre él y lo abraza con fuerza al tiempo que pide a los dioses no separarlos, a lo cual acceden y mezclan sus cuerpos, “cuando en el abrazo tenaz se fundieron sus miembros, / no son dos sino una forma doble, porque ni hembra ser dicha / ni niño pudiera; y ninguno de los dos, y ambos, parece” (1985, 181). De tal manera Hermafrodito se transforma en un ser mixto, un ser doble y sexualmente neutro. Al perder parte de su virilidad, al degradarse, Hermafrodito (que ahora debería llamarse con mayor justicia Hermesalmacis, atendiendo así más al resultado que al origen), pide a sus padres divinos como compensación a su propia pérdida que “quienquier que a estas fuentes viniere varón, de allí salga/ semivarón, y en las tocadas ondas se ablande de súbito” (182). Nada dice de las mujeres que ahí se bañen: la venganza no es contra ellas sino contra los demás hombres. Después de todo, que una mujer se vuelva más mujer no tiene tanta importancia. Entonces “movidos ambos padres, las palabras del hijo biforme / ciertas hicieron, y con droga impura infectaron la fuente” (182).

A diferencia del andrógino dividido de Aristófanes, cuyas partes reunidas significan plenitud y retorno a una unidad superior (superior, porque ahora, tras la unidad recuperada, sabe que existe la diferenciación, la cual ha experimentado), la unificación corporal de Hermafrodito y la ninfa representa un retroceso para él, una regresión, pues abandona una situación socialmente positiva, la masculinidad, y se ve invadido por otra negativa: la femineidad. Porque se siente agraviado es que pide la maldición sobre la fuente, la de ablandar a los hombres, afeminarlos. Después de todo, lo que pide es que se repita con los futuros incautos lo mismo que le pasó a él, ni más ni menos. El aura afeminadora de las aguas de Salmacis es un dato del que parte Ovidio. En su tiempo, Salmacis designaba tanto a la ninfa como a la fuente e incluso a la localidad,

como lo testimonian, además de Estrabón y Vitruvio, el propio Cicerón (cf. Brisson, 1990, 28).

Es interesante observar que Hermafrodito cumple en su cuerpo la profecía implícita en su nombre. Así como en su nombre propio conviven los dos sexos, los dos polos, naturaleza y cultura, sexo y sublimación, Afrodita y Hermes, cuerpo y letra, el destino de Hermafrodito es sufrir esta presencia simultánea de los dos sexos en su cuerpo, hado parecido al de aquéllos que en el futuro padezcan las aguas de la fuente maldita.

Brisson ha señalado con justeza que en esta historia “se trouve inversé le mouvement habituel des choses dans le domaine des mythes, qui va de la confusion vers une différenciation de plus en plus grande, mouvement qu’illustre bien la *Théogonie* d’Hésiode” (1990, 33). De manera distinta a la fusión de las mitades andróginas, que es recuperación de un estado de plenitud, en la unión de Hermafrodito y Salmacis lo que hay es decadencia para él, degradación e ira. Lo que Salmacis exclama a los dioses mientras abraza al adolescente, la petición de no separarse, es justamente el ofrecimiento que Hefestos hace en *El Simposio* a los amantes abrazados. Mientras Salmacis logra su fusión con violencia, con el rechazo del otro, los amantes esféricos se pierden el uno en el otro, la una en la otra, el uno en la otra, con total consentimiento.

Por otra parte, mientras en el texto de Ovidio tratamos con la singularidad de un personaje, Hermafrodito, en el texto platónico nos enfrentamos a una categoría general de seres humanos. Hermafrodito es uno mientras los andróginos son muchos. La historia de Hermafrodito no es generalizable, como sí ocurre con la de Aristófanes según Platón. Por su singularidad, aquél pertenece al ámbito de la poesía y el mito. En cambio el andrógino, en tanto categoría general y explicativa de conductas, se liga con la filosofía (desde luego, sin perder sus raíces míticas).

Ovidio, poeta amoroso, no pide al amor la alta trascendencia que demanda Platón. En palabras de Singer, “lo que Ovidio idealiza no es el instinto sino el inocente regocijo del sexo, el encanto selvático del cortejo y la dulce rendición” (Vol. I, 1992, 168). Esto no se ve tanto en la historia de Hermafrodito, habría que agregar, pues si algo caracteriza a la fusión de la ninfa y el joven es el combate y la repulsión. Desde el principio es la violencia femenina la que lleva adelante la acción. Aquí la mujer es vil y

arrastra en su egoísmo la virilidad extraña, igual que lo haría una sirena con un cuerpo masculino llevándolo al fondo del mar.

Mientras en Platón hay un abismo entre amor y sexualidad, en Ovidio tienden a coincidir. Al comentar a algunos autores eróticos de la temprana civilización romana, Singer escribe:

Ovidio y Lucrecio no analizan el amor ni como la búsqueda de la bondad trascendental, ni como el encuentro con la virtud, ni como una aventura mística más allá del mundo común. Para ellos, el amor se reduce principalmente a la sexualidad, como lo estaría para cualquier otro animal, más unas cuantas peculiaridades que la naturaleza humana aporta para engañarse acerca de su propia singularidad. Raras veces describen el amor como algo inherentemente noble. (Vol. I, 1992, 148)

Las visiones amorosas subyacentes en cada texto son bien distintas. En Ovidio no hay rasgos de una gran idealización del amor como la que hace Sócrates, ni tampoco la fatalidad amorosa que une a los amantes andróginos de Aristófanes y que otorga una suerte de carácter absoluto a su amor. Por supuesto, para juzgar sobre la postura amorosa de Ovidio no podemos quedarnos sólo con esta microhistoria sino con la obra toda, en la que campea esta preocupación por el amor y la seducción, como puede apreciarse en su *Arte de amar* y en sus *Heroidas*. En el caso específico de Hermafrodito, hay en esta historia un elemento más bien trágico, un amor fatal y no correspondido, una mutación repulsiva para el amado, una maldición, pero en la base de todo esto lo que impulsa a Salmacis es la lujuria, el sexo. Hermafrodito se desviste y “en la ambición de la forma desnuda Salmacis ardió”, y “ya apenas sus gozos difiere, ya ansía abrazar, ya mal se contiene, demente”. Ante todo es voluptuosidad lo que mueve el amor de Salmacis por Hermafrodito, no el deseo de unirse con una mitad que complete una supuesta unidad original, ni lo bello ni lo bueno que puedan anidar en él.

Un rasgo que llama la atención de la fusión de la ninfa y el muchacho es que aunque corporalmente se han unido, conservan en un mismo cuerpo sus propias identidades, que se mantienen separadas, sin fusión. Esto nos conduce a verlos como un único ser en lo físico, pero no en su interior. El resultado es la neutralidad sexual, la anulación (disminución) de uno por otra y de una por otro. Lo que queda al final de la metamorfosis de Hermafrodito es un ser monstruoso, digno de cualquier bestiario, que ya no calza en el régimen humano. Pasa al ámbito de la teratología, aunque se trate de

una teratología mística, como en el caso de la alquimia, uno de los ámbitos históricamente privilegiados en lo que a representación del andrógino se refiere, tanto en lo conceptual como en lo iconológico.

A diferencia de representaciones posteriores del andrógino en la literatura, por ejemplo, las del siglo XIX, el hermafrodita de Ovidio queda aislado social y sexualmente en tanto monstruo, es decir, en tanto mito. En cambio, como veremos más adelante, en algunas representaciones románticas el andrógino físico, es decir, el hermafrodita, es un recurso para multiplicar las posibilidades sexuales, no para anularlas, como a la larga resulta en Ovidio. Esto es muy claro en la literatura “decadente” de fines del XIX, en autores como Rachilde, Jean Lorrain y en el gran pope finisecular, Huysmans. Cuando la referencia andrógina o hermafrodita aparece en estos autores, todo apunta a una ampliación de las fronteras sexuales, no a su cancelación, como puede verse en la novela “clásica” de la decadencia, *À rebours*, con las aventuras eróticas del archirrefinado personaje, Floressas Des Esseintes, con Miss Urania, una acróbata de circo con cuerpo masculinizado, cuyo sólo nombre es ya una veta de interpretación, dados los antecedentes griegos de la Afrodita Urania, nacida sólo de varón, y cuyo amor presidía exclusivamente a los amantes masculinos.

Al confrontar el andrógino platónico con el hermafrodita ovidiano las diferencias resultan más llamativas que el rasgo común de unión de los dos sexos en un solo ser. En el primero de ellos la idealización del amor alcanza cumbres filosóficas, mientras que en el segundo tienden a coincidir amor y sexualidad, siendo el amor una forma sutilizada del sexo y que puede llevar a la monstruosidad, como ocurrió con Hermesalmacis. He aquí, pues, dos figuraciones muy distintas del andrógino en la Antigüedad, con el marco grecorromano como fondo. Veamos ahora una tercera figuración, más excéntrica respecto al canon occidental, más marginal, más mezclada, pues abarca no sólo a griegos y romanos sino también a egipcios, a judíos y a otros “orientales”. El centro de irradiación intelectual de este otro andrógino ya no es Atenas ni Roma sino Alejandría.

Hermes o la androgenización del cosmos

El tercer ámbito importante de la antigüedad en donde descuella el tema del andrógino se refiere a algunas filosofías y religiones helenísticas, principalmente el hermetismo y el gnosticismo, sobre todo el primero que, a diferencia del segundo, logró

sobrevivir a la posterior represión cristiana, una vez que el cristianismo se tornó religión oficial del estado romano a fines del siglo IV. Se entiende por hermetismo la “totalidad de las creencias, ideas y prácticas transmitidas en la literatura hermética” (Eliade, 1979, 289). Se trata de una recopilación de textos de valor desigual redactados entre el siglo III A.C. y el siglo III D.C., que pueden clasificarse en dos grandes categorías: el hermetismo popular, el más antiguo, que abarca textos de astrología, de magia y de alquimia; y el hermetismo erudito, el más tardío (sobre todo del siglo II D.C), que incluye diversos tratados en griego del llamado *Corpus Hermeticum*, y sobre el cual nos centraremos en este trabajo.

El sincretismo filosófico y religioso es un rasgo teórico característico del hermetismo y, en general, es una nota dominante de la época. Hoy, dicha actitud sincrética tiende a ser mal vista por muchos historiadores, como un rasgo de decadencia y agotamiento intelectuales, lo que a la larga no es más que un prejuicio moderno pues “el sincretismo de las épocas helenística y romana se caracteriza precisamente por su envergadura y su sorprendente creatividad. Lejos de delatar desgaste o esterilidad, el sincretismo parece ser una exigencia de toda creación religiosa” (Eliade, 1979, 273). Cabría agregar que esto es cierto no sólo de las creaciones religiosas, sino filosóficas e intelectuales en general, como lo demuestra el propio Renacimiento, matriz de la modernidad. En el caso del hermetismo, nos encontramos frente a una amalgama de ideas egipcias, judías y griegas (platónicas y pitagóricas) principalmente, aunque también hay elementos iraníes y, después del siglo II, gnósticos. Testimonio vivo de dicho eclecticismo imperante en las ideas y las costumbres es el siguiente fragmento de una carta del emperador Adriano:

El Egipto, del que tú me hablabas tan bien, querido Servianus, lo he encontrado ligero, móvil, cambiando de moda a cada instante. Los adoradores de Serapis son cristianos, y los que se llaman obispos de Cristo son devotos de Serapis. No hay un jefe de sinagoga judío, un samaritano, un sacerdote cristiano que no sea astrólogo, arúspice, fabricante de drogas. El patriarca mismo, cuando viene a Egipto, es forzado por unos a adorar a Serapis y por otros a adorar a Cristo. (citado por Ménard, 1987, 40)

Pues bien, los tratados del *Corpus Hermeticum* fueron atribuidos a Hermes Trismegisto, fundador mítico de la tradición y vinculado tanto al dios egipcio Toth (escriba de los dioses, inventor de la palabra y de la escritura), como al grecolatino

Hermes/Mercurio (guía de los viajeros, mensajero de los dioses). Durante siglos, dichos escritos del hermetismo erudito gozaron de una amplia autoridad intelectual. Su cosmología e ideas dominantes, como la doctrina de las correspondencias entre el macrocosmos y el microcosmos, estuvieron en la mesa de la discusión intelectual y teológica. Algunos Padres de la Iglesia, como Lactancio y San Agustín, mencionan con admiración a Hermes por haber profetizado, al igual que las Sibilas, la llegada del cristianismo. No fue sino hasta el Renacimiento cuando el *Corpus Hermeticum* fue traducido en su totalidad y quedó así al alcance de los intelectuales, filósofos y artistas de la época, ya no como referencia secundaria o fragmento aislado sino como un conjunto de tratados al alcance del interesado. Fue a principios del siglo XVII cuando Isaac Casaubon, mediante estudios filológicos, estableció que la fecha de redacción de dichos escritos se ubicaba en los primeros siglos de nuestra era y que, en vez de un solo autor, se trataba de diversos redactores anónimos amparados bajo el nombre colectivo de Hermes Trismegisto.

El *Corpus Hermeticum* incluye cuando menos (dependiendo del editor) el “Pimandro” o “Poimandres”, que abarca 17 tratados, la mayoría de ellos en forma de diálogo; el “Asclepio”, del que no existe más que una traducción latina atribuida falsamente a Apuleyo y donde aparece el famoso pasaje en que Hermes profetiza el triunfo del cristianismo y la decadencia de Egipto, y los “Fragmentos de Estobeo”, todos escritos entre los siglos II y III de la era cristiana.

Para efectos de estudiar la figuración hermética del andrógino, nos circunscribiremos en este trabajo a los dos textos fundamentales del *Corpus Hermeticum*, a saber, el “Pimandro” y el “Asclepio”. Empecemos con el primero de estos.

A juicio de Louis Ménéard, traductor de dicho texto en el pasado siglo⁶, “el tema de la obra es una cosmogonía presentada bajo forma de una revelación hecha al autor por *Poimandres*, que es el *nous* de la filosofía griega, la Inteligencia, el Dios Supremo” (1987, 30)⁷. En efecto, un día en que el narrador había empezado a reflexionar sobre los

⁶ Fue por medio de Ménéard que Baudelaire entró en contacto con los escritos herméticos que marcarían algunos de sus poemas.

⁷ Transcribo la nota de J. Monserrat sobre el *nous* en su estudio sobre los gnósticos, 1990, 92: “*Nous, Intelecto*. La versión más propia sería un término compuesto como ‘mente-espíritu’. ‘Inteligencia’ tampoco conviene por ser femenino. En la filosofía religiosa de la época (helenística), *nous* es utilizado como nombre propio de un ser divino (...) o como definición de la esencia divina (...). En el neoplatonismo designa la divinidad segunda (Numenio de Apamea) o la

seres que componen el mundo y que su pensamiento volaba en las alturas mientras sus sentidos corporales estaban atados, ante sus ojos apareció un ser inmenso, “más allá de cualquier medida definible”, y que, llamándolo por su nombre, le preguntó: “¿Qué es lo que quieres ver y escuchar o, con el pensamiento, conocer y aprender?”, a lo que el azorado y fáustico narrador responde: “Quiero ser instruido sobre las cosas que son, comprender su naturaleza, conocer a Dios. ¡Cómo deseo saber!” (C.H., 1985, 3). Notemos en este inicio del texto que su punto de arranque es una voluntad de saber por parte del personaje humano, un saber tanto de las cosas naturales como de las divinas. A diferencia del diálogo platónico, donde los personajes socializan en un banquete, o del poema de Ovidio, donde la narradora de la historia de Hermafrodito está en compañía de sus hermanas, tejiendo y conversando, el narrador-protagonista del “Pimandro” se encuentra solo, en condición de trance místico (los sentidos corporales atados, el pensamiento volando por las alturas), solitario en su diálogo con el dios.

Tras identificarse como Poimandres, el *Nous* todopoderoso, el ser divino acepta complacer al humano. Entonces cambia de aspecto, se transforma en luz, y el narrador tiene una visión en la que, tras una fase de oscuridad correspondiente a la materia prima de la naturaleza, vuelve a la claridad, cuando del *Nous* primordial emerge el Verbo, el Logos, que da forma a aquella masa proteica y potencial. Además de esta primera hipóstasis del Verbo, el *Nous* Dios produce otra más, el Demiurgo:

Pero el *Nous* Dios, siendo macho y hembra, existiendo como vida y luz, procreó con una palabra un segundo *Nous* demiurgo que, siendo dios de fuego y aliento, hizo Gobernadores, siete en número, que envuelven en sus círculos al mundo sensible; y este gobierno suyo es lo que se llama Destino. (C.H. 19, 1985, 5)

Tenemos así que una característica de ese *Nous* Dios es su carácter andrógino, “macho-hembra” (*arrenothelos*), rasgo que, como veremos, será extensivo tanto a las divinidades derivadas o “potencias” como al ser humano (y, según el “Asclepio”, a todos los seres naturales).

A continuación el texto hermético cuenta la creación del Hombre Primordial, Arquetípico, un equivalente del Adam Kadmon de la tradición cabalística, la gran abstracción (Hombre con mayúscula, *el* Hombre y no *los* hombres), de la que se

segunda hipóstasis (Plotino). Entre los valentinianos es nombre propio de la primera emisión, el Unigénito”.

derivarán los hombres individuales (el orden ideal antecediendo al orden natural), imperfectos en la medida en que son concretos, no generales; particulares, no universales:

Ahora bien, el Nous, Padre de todos los seres, siendo vida y espíritu, produjo un Hombre parecido a él, del que se prendó como de su propio hijo. Pues el Hombre era muy hermoso, reproducía la imagen de su Padre: verdaderamente Dios se enamoró de su propia forma, y le entregó todas sus formas.
(*C.H. I, 12, 6*)

Es interesante esta versión especular de la creación del Hombre, pues en ella Dios, potencialidad autogeneradora, andrógina, se vuelve idólatra de sí mismo, de su propio reflejo. Una vez generado de la entraña misma del Padre-Madre, el Hombre contempla las formas puestas en movimiento por el Demiurgo, su hermano, también hijo del Nous Padre. Ante las piruetas cósmicas de su hermano, que ha hecho toda suerte de combinaciones con los cuatro elementos (agua, tierra, fuego y aire), el Hombre también quiere crear, producir formas, seguir el ejemplo paterno y el de su hermano, en una suerte de sucesión de creadores que a su vez fueron creados por otro, y así en una cadena si no infinita, sí bastante larga⁸.

Este esquema de sucesión de potencias divinas, desde un dios cupular que se va manifestando en potencias subordinadas que a su vez se multiplican en planos cada vez más materiales, lejos aunque no separados de la luz inicial, es común a herméticos, gnósticos, neoplatónicos y cabalistas, y marca un rasgo estructural de este tipo de planteamiento, en donde el mundo no es tanto creación -que implica separación radical entre el creador y la materia con que elabora a su criatura- como manifestación de Dios, prolongación disminuida en un nivel menor, en una especie de escala descendente hacia una mayor materialidad. Este necesario descenso de la luz a las tinieblas es justamente el destino del hermético Hombre Primordial:

⁸ Parecido mecanismo de duplicación y multiplicación de un ente, de un yo, se manifiesta en algunos autores modernos como Borges, tal como aparece manifiesto en el cuento "Las ruinas circulares", en el que el creador es a su vez criatura de otro. Darse cuenta de esto es lo que lleva al personaje y al lector al asombro, al final contundente del cuento: "Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo". Pensemos también en Pessoa, cuando en su primer soneto a Cristián Rosencreutz dice: "Dios es un hombre de otro Dios más grande;/ También tuvo caída, Adán supremo;/ También aunque criador él fue criatura".

Entonces el Hombre, que tenía plenos poderes sobre el mundo de los seres mortales y de los animales sin razón, se descolgó a través de la armoniosa maquinaria compuesta de las esferas cuyas envolturas había agujereado, y manifestó la hermosa forma de Dios a la Naturaleza de abajo. (C.H. I, 14, 7)

En el mito hermético, el Hombre parece destinado a repetir el error del Padre, pasar de la abundancia de un nivel de plenitud a la penuria de la acción, de la intermediación entre entes creados, esto es, en la mejor tradición platónica, erotizarse, erotizar el mundo, subrayar el carácter demoníaco del amor de que hablaba Sócrates, de intermediario entre las cosas.

A continuación ocurren las bodas entre el cielo y el infierno, entre el Hombre Primordial y la Naturaleza, con lo que descubrimos que aquél no era tan andrógino como pensábamos, según lo dicho por el texto (“pues el Hombre era muy hermoso, reproducía la imagen de su Padre”), y que ya anteriormente había declarado que la forma del Padre era andrógina, macho-hembra. Sin embargo, en este encuentro del Hombre con la Naturaleza (que se desarrolla en un plano inferior, el de ella), él asume una función masculina, fecundadora, mientras ella una femenina, receptiva que, desde luego, en su unión, en su fusión, volverán a la conformación del arquetipo andrógino, de una plenitud bisexuada:

Cuando ésta (la Naturaleza) hubo visto que el hombre poseía la forma de Dios junto con la belleza inagotable y toda la energía de los Gobernadores (Potencias subordinadas al Demiurgo), sonrió de amor, pues había visto reflejarse en el Agua el semblante de esta forma maravillosamente hermosa del hombre, y a su sombra sobre la Tierra. En tanto que él, habiendo visto reverberar en el agua la presencia de esta forma parecida suya, la amó y quiso morar en ella. Desde el mismo momento que lo quiso lo cumplió. La Naturaleza entonces, recibiendo en ella a su amado, lo abrazó entera, y ambos se unieron ardiendo de amor”. (C.H. I, 14; p. 7)

Este encuentro del Hombre Arquetípico con la Naturaleza parece encarnar el legado de Narciso, en la medida en que no queda claro si él se hunde en las aguas por amor a Natura o por amor a su propia imagen reflejada: “él, habiendo visto reverberar en el agua la presencia de esta forma parecida suya, la amó y quiso morar en ella”. ¿Amó a quién? ¿A su propio reflejo o a Natura? Desde luego que el resultado será las nupcias

carneles, pero el móvil de este hecho es algo ambiguo, oscila entre el narcisismo en un extremo, y en el bando opuesto, la entrega al otro.

Más allá del motivo, lo cierto es que este encuentro entre uno y otra no quedará sin consecuencias:

Habiéndose unido en efecto la Naturaleza al Hombre con amor, ocasionó un prodigio completamente sorprendente. El Hombre tenía en sí la naturaleza de los siete, compuestos como te dije, de fuego y aliento; la Naturaleza, incapaz de esperar, parió al punto siete Hombres correspondientes a las naturalezas de los Siete Gobernadores, a la vez machos-hembras, irguiéndose hacia el cielo. (*C.H. I, 16, p. 8*)

Vemos así que el Hombre Primordial, andrógino en tanto imagen de su Padre macho-hembra, que sin embargo funcionó como masculino en su encuentro con Natura en un plano inferior, produce a su vez, dada su genética divina de tipo bisexual, entes andróginos. El encuentro entre opuestos tiene como meta subrayar la plenitud de la unidad y no la incertidumbre de la diferencia, por lo menos en esta etapa, no en la siguiente, la de la separación de lo unido, la de la división sexual.

En tal estado de androginia permanecieron por un tiempo aquellos hijos del Hombre y de Natura, hasta que intervino el Padre (como en un relato de Freud) para diferenciar los sexos, imponer la ley, separar al Hijo de la Madre de todos los seres, la Naturaleza:

Una vez que se hubo cumplido enteramente este período (de androginia), el lazo que unía todas las cosas fue roto por voluntad de Dios. Pues todos los animales que hasta entonces eran machos-hembras fueron separados en dos al igual que el hombre, y se transformaron en machos por una parte y por otra en hembras. (*C.H. I, 18; 9*)

Notemos cómo la androginia del Hombre Primordial se manifestó primero en la de sus siete hijos con Natura, y ahora se pasa a una androginia ya no sólo humana sino generalizada a todas las especies, aspecto que se repetirá en el "Asclepio", como veremos después. Se ha establecido así una cadena andrógina que va desde la divinidad primera, el Padre, pasando luego a su hijo predilecto, el Hombre Primordial, y luego a los hijos de éste, y por fin a todas las especies animales, con lo que tenemos una verdadera androginización del mundo. Ya no se trata de una parte de los humanos, como en Platón, ni de un caso excepcional, como el Hermafrodito de Ovidio, sino de un patrón generalizado del mundo, previo a la distinción de los sexos y a su multiplicación en el

mundo natural. La androginia se postula así como principio cósmico y universal que precede a la diversificación de las especies naturales.

En el caso del hermetismo no puede hablarse propiamente de caída, como en el mito judeocristiano, pues es el propio Hombre Primordial el que pide intervenir en el mundo. Su Padre acepta y aquél se hunde en la Naturaleza de la que surgen las especies. Esta aceptación contrasta con el carácter de rebeldía de Adán y en especial de Eva. El hundimiento del Hombre hermético en las aguas naturales se da como algo necesario, voluntario, todo esto por su ansia de saber, de conocer, lo que significa desatar la dinámica sexual de las especies, la multiplicación de los entes, la salida de la quietud matricial.

En el otro texto famoso del *Corpus Hermeticum*, el “Asclepio”, se declara a Dios como “infinitamente pleno de la fecundidad de los dos sexos”, lo que lleva a uno de los dialogantes, Asclepio, a preguntarle a Hermes: “¿Cómo, dices que Dios posee los dos sexos, oh Trismegisto?”, a lo que responde:

Sí, Asclepio, y no sólo Dios sino todos los seres animados e inanimados. No es posible en efecto que ninguno de los seres que existen sea infecundo, pues si se quita la fecundidad a todos los seres que ahora existen, las razas actuales no podrían ya durar siempre. Por mi parte, declaro que también está en la naturaleza de los seres sentir y engendrar, y digo que el mundo posee en sí mismo el poder de engendrar y que conserva todas las razas que una vez vinieron al ser. En efecto, uno y otro sexo están llenos de fuerza procreadora y la conjunción de los dos sexos o, mejor dicho, su unificación, que puede llamarse correctamente Amor o Venus o los dos nombres a la vez, es algo que supera el entendimiento. (C.H. II, 54-55)

Nos encontramos otra vez, como en el “Poimandres” la idea de una androginia generalizada. Lo que llama la atención aquí es el elogio indirecto del amor que la acompaña, su exaltación de Venus, lo que aparentemente contrasta con la afirmación del “Poimandres” de que “el que tiene el nous se reconozca a sí mismo como inmortal, y que sepa que la causa de la muerte es el deseo (eros)”(I, 9). En la perspectiva del Poimandres, el mundo de Eros forma parte de la “armoniosa maquinaria compuesta de las esferas”, de alguna manera el amor es su lubricante, el intermediario entre los seres, forma parte de la cárcel en que ha devenido el mundo natural y de la cual el hombre debe escapar.

Lo consecuente sería entonces que hubiese un rechazo a la sexualidad, puesto que “la causa de la muerte es el eros”. Esta fue la vía ascética seguida por algunos gnósticos (no por los llamados “libertinos”), por cristianos y judíos, pero no por los hermetistas, que al no ver en el mundo el mal encarnado --como sí lo hicieron los gnósticos dualistas-- sino más bien una oportunidad de conocer y de crear, no se niegan a su reproducción material⁹. Todo lo contrario. Ya vimos en el “Asclepio” que la unión sexual “es algo que supera el entendimiento”. En el propio “Poimandres” se afirma que “la gente sabia considera la procreación de los hijos como la actividad más santa e importante de la vida”(II 17). El elogio de la sexualidad en el hermetismo (atenuado a partir del Renacimiento por la influencia cristiana) se vincula a la restauración de una cierta androginia, lograda por la unión de los dos sexos. Aquí no hay lugar, como en el mito aristofánico, para los amores homosexuales, idealizados o no.

En el mismo contexto cultural, judíos y gnósticos también abrazaban la idea de una humanidad arquetípica de carácter andrógino. Elaine Pagels, al comentar el recurso al simbolismo sexual en las fuentes gnósticas para describir a Dios -rasgo compartido con la tradición cabalística-, dice sobre los judíos:

Los rabinos de los tiempos talmúdicos conocían una versión griega del pasaje (Génesis I, 26-27: ‘Hagamos al hombre a nuestra imagen y a nuestra semejanza’) que hizo pensar al rabino Samuel bar Nachman, influido por el mito de la androginia según Platón, que ‘cuando el Santo... creó por primera vez al hombre, lo creó con dos caras, dos juegos de genitales, cuatro brazos y piernas, espalda contra espalda. Luego escindió a Adán en dos e hizo dos espaldas, una a cada lado’. (1988, 101)

En el caso de los gnósticos, no fue sino hasta la segunda mitad de este siglo, con el descubrimiento de los manuscritos de Nag Hammadi en 1945, que pudimos conocer sus doctrinas por sus propias bocas y no por las de sus enemigos cristianos, como había sido hasta entonces, con Ireneo de Lyon e Hipólito de Roma como las dos grandes fuentes. Tras revisar los llamados “Evangelios gnósticos” y mencionar varios ejemplos, Pagels concluye que “a menudo las fuentes gnósticas, que describen a Dios como un cuerpo bivalente cuya naturaleza incluye elementos tanto masculinos como femeninos, hacen una descripción parecida de la naturaleza humana” (1988, 101).

⁹ Para una revisión de las diferentes consecuencias éticas de gnósticos, por una parte, y de hermetistas, por la otra, a partir de su rechazo o aceptación del mundo, puede consultarse el ensayo de Ernesto Priani “En busca del hermetismo” (1996).

Las propias fuentes cristianas sobre los gnósticos nos informan sobre su recurso a la androginia. Así, Ireneo de Lyon, el gran heresiólogo, en su diatriba contra los valentinianos (una de las múltiples sectas gnósticas de la época), declara tronante:

¡Oh sofistas vituperables y no seres humanos!
 En torno al mismo Abismo (una de las potencias divinas)
 sostienen diversas sentencias.
 Unos dicen que estaba sin cónyuge, no era ni varón ni hembra, ni
 algo en absoluto.
 Otros dicen que es andrógino, atribuyéndole una naturaleza
 hermafrodita.
 Otros, por fin, lo conjuntan con Silencio como pareja, para que
 se forme el primer conyugio. (1990, I, 158)

Hipólito de Roma, en su *Refutación de todas las herejías*, es más abundante que su predecesor, y menciona entre los gnósticos con ideas de androginia a los naasenos, a los peratas, a los docetas y a Simón el Mago. De los primeros dice:

(...) veneran un Hombre e Hijo de Hombre. El Hombre es andrógino y es llamado por ellos Adamante. Se le dedicaron muchos y variados himnos. Para abreviar, he aquí un ejemplo de tales composiciones: “Oh Hombre eminentísimo, ciudadano del cielo (que posees) los dos nombres inmortales engendrados de eones, los cuales vienen de ti como padre y a través de ti como madre”. (1991, II, 25)

De los peratas, Hipólito señala la equivalencia que establecían entre eros y androginia: “Hay una potencia andrógina, siempre niña, inmarcesible, causa de la belleza, del placer, del florecimiento, del deseo, de la concupiscencia; la ignorancia la llamó Eros” (1991, II, 74). Al exponer las doctrinas del origen del mundo según Simón el Mago, afirma:

En este espacio se halla el Padre que lleva sobre sí y nutre todas las cosas que tienen principio y fin. Este es el que permanece, permaneció y permanecerá firme, y es potencia andrógina en conformidad con la potencia infinita preexistente, la cual no tiene principio ni fin y mora en la unicidad, puesto que a partir de ella salió en unicidad la Intelección y resultaron dos. (1991, II, 129)

Es interesante observar que, al exponer las doctrinas de los naasenos, Hipólito los vincula con Atis y Cibeles, la que por cierto queda asimilada a una de las hipóstasis divinas:

Afirman que cuando la Madre de los dioses mutila a Atis aun teniéndole por amante, significa la bienaventurada naturaleza superior de los seres supramundanos y eternos que reclama para ella la potencia masculina del alma. El Hombre es, en efecto -según dicen-, andrógino. (...)

Fue mutilado Atis, continúan, lo que significa que fue separado de las partes terrenas de la creación inferior y fue llevado hacia arriba, hacia la esencia eterna donde -dicen- no hay hembra ni varón, sino nueva creación, nuevo hombre, que es andrógino. (1991, II, 33)

Esta mención de Hipólito de Roma al vínculo que los naasenos postulan entre el culto de Atis y Cibeles y su propia cosmogonía es una señal de sincretismo religioso. Recuérdese que el culto de Cibeles había sido introducido en Roma hacia 205-202 A.C., durante la segunda guerra púnica, bajo la forma de una piedra negra proveniente de un célebre santuario. Sin embargo, Atis quedó excluido del templo instalado en el Monte Palatino, pues para la mentalidad romana no era agradable un dios mutilado. Los sacerdotes tenían que ser extranjeros en su mayoría, pues la autocastración era castigada como un crimen entre los romanos, y no se veía con buen ojo a esos sacerdotes eunucos.

Como ejemplo recordemos el tono satírico y despectivo con el que Apuleyo los describe en el Libro VIII de su novela *El asno de oro*. Asumo aquí que los sacerdotes ahí descritos, si no son de Cibeles, por lo menos se les asemejan mucho, según puede inferirse de otros testimonios como el de San Agustín¹⁰. La “diosa siria” mencionada en la novela de Apuleyo sin especificar su nombre fue asimilada por algunos lectores con Cibeles, aunque otros leen más bien su separación a partir del propio texto cuando en el capítulo siguiente se dice: “Por una simple copa que la madre de los dioses (Cibeles) ha ofrecido a su hermana la diosa siria” (IX, 10). En todo caso, sean o no el mismo ser Cibeles y la diosa siria, lo cierto es que son diosas “hermanas” y de ahí que sus sacerdotes guarden conductas religiosas y sexuales similares y no bien vistas por los romanos.

En la mitología de la pareja Atis-Cibeles, la androginia también jugaba un papel esencial, puesto que en el origen de Cibeles aparece como un elemento central, en una u otra versión:

Según el mito recogido por Pausanias, un monstruo hermafrodita, Agditis, nació de una piedra fecundada por Zeus.

¹⁰ Cf. el capítulo “Cibeles y Atis”, del libro de Catherine Millet *Exsexo* (1984) En él la autora identifica como “galos” a los sacerdotes descritos por Apuleyo en su *Asno de oro*.

Los dioses decidieron castrarlo y convertirlo en la diosa Cibele. Según otra variante, de la sangre del hermafrodita brotó un almendro. Al comer una de sus almendras, Nana, hija del río Sangario, quedó embarazada, y de ella nació un niño, Attis. Cuando hubo crecido, Attis celebró sus bodas con la hija del rey. Agditis, que le amaba, se introdujo en la sala del festín. Los asistentes se sintieron arrebatados por la locura, el rey se amputó los órganos genitales y Attis huyó, se mutiló también bajo un pino y murió. Desesperado, Agditis trata de resucitarlo, pero a ello se opone Zeus y permite tan sólo que el cuerpo de Attis permanezca incorrupto, el único signo de vida que en él se advertirá en adelante será el crecimiento de sus cabellos y el movimiento de su dedo meñique. Puesto que Agditis no es otra cosa que una epifanía de la Gran Madre andrógina, Attis es a la vez el hijo, el amante y la víctima de Cibele. La diosa se arrebiente de sus celos y llora a su bienamado. (Eliade, 1979, 280)

Los cultos de Atis y Cibele redescubrieron los valores religiosos de la sexualidad, de parecida manera a como lo hicieron algunas sectas gnósticas, que los heresiólogos llamaron “libertinas”, por la inclusión del sexo no sólo como simbolismo de sus doctrinas sino también como elemento ritual que espantó a los que abogaban más bien por la castidad¹¹. En el caso de los adherentes de Cibele, la automutilación de los sacerdotes era normal. Dicha emasculación podría verse, como lo señala Eliade, como signo de una voluntad de sentirse al margen de la estructura tradicional de la sociedad, con su elogio a la reproducción, o bien, como una entrega total e irreversible a la divinidad y a su carácter andrógino, además de aumentar la propia reserva de “fuerza sagrada” por la castidad absoluta.

En el caso de los naasenos, gnósticos que habían incorporado a Cibele a su propia cosmogonía, la diosa representa la tercera hipóstasis divina, la que debe recuperar su sustancia pneumática, espiritual, repartida entre los hombres perfectos, y simbolizada por el miembro viril de Atis. Dicha sustancia, llamada la “potencia masculina del alma”, debe ser restituida a su nivel superior, pasar de los hombres individuales a Cibele y de ésta a la segunda hipóstasis, el Hombre Primordial, donde debe quedar reabsorbida. Por

¹¹ Una tensión similar volverá a presentarse a partir de la segunda mitad del siglo XIX en el medio esotérico occidental, entre quienes hacen de la castidad un requisito indispensable en la transformación espiritual (v.g: Blavatsky) y los que incluyen la sexualidad activa en el proceso (Randolph, después Crowley), estos últimos influidos por las doctrinas tántricas que comenzaban a conocerse en Occidente. Más adelante se volverá sobre este punto.

esto es que Hipólito dice que Cibele reclama para ella la potencia masculina de Atis, lo que significa -según aclara- que fue separado de la creación inferior y llevado hacia arriba, “hacia la esencia eterna donde no hay hembra ni varón, sino nueva creación, nuevo hombre, que es andrógino”. A este camino de vuelta, a esta restitución de la potencia del Hombre Arquetípico, debilitado por su multiplicación en el mundo natural, contribuye el sacerdote de Cibele por medio de su emasculación. Hay, pues, en dichos ritos, un trasfondo doctrinal que no hay que perder de vista, un anhelo metafísico de “salvación” individual que constituye la novedad y la principal característica de las religiones helenísticas.

Pero no todo era sublimación y trascendencia entre los eunucos de Cibele. Ya se ha mencionado la forma más bien negativa en que según algunos los describe Apuleyo. Sobre ellos nos dice Catherine Millot:

Impresionaba su elevada estatura, consecuencia sobre el crecimiento de una castración efectuada en la adolescencia. Escandalizaban por el aire afeminado que les daban sus trajes largos, los afeites y las joyas. Se les acusó de depravaciones homosexuales. San Agustín, que los vio en Cartago, los describe en la *Ciudad de Dios*: “los cabellos perfumados, el rostro pintado, los miembros amujerados, el andar lascivo”. En realidad, parece que eran más ascetas que libertinos, y de hecho sus adornos estaban estrictamente regidos por las prescripciones rituales. Ayunaban y diariamente rendían culto a la diosa por medio de cantos y danzas rituales, acompañados con flauta y salterio, durante las cuales se flagelaban e infligían puñaladas en el cuerpo. El éxtasis al que llegaban con este frenesí les abría las puertas a la inspiración divina: entonces profetizaban e interpretaban los sueños. También eran curanderos, e iban por las aldeas prediciendo el futuro, vendiendo talismanes, pociones y amuletos. Viajaban en hordas vagabundas y llegado el caso pedían limosna, de donde el nombre que se les dio de Mendicantes de la Gran Madre. (1984,69)

La música y la danza frenéticas por parte de los sacerdotes de Cibele no eran más que reactualizaciones de elementos religiosos arcaicos, como bien lo señala Eliade. Muchas veces se agregaban a la música y a la danza, los tatuajes y las mutilaciones, quizá el consumo de sustancias alucinógenas, todo ello para forzar el encuentro con lo divino. La novedad radicaba en que dichos elementos arcaicos (y por tanto permanentes) aparecían asociados a cultos de salvación y no a otras formas religiosas, como el chamanismo, y en tal medida no eran privativos de los hijos de Cibele sino compartidos

por otros cultos iniciáticos que presumían de una antigüedad inmemorial, aunque algunos de ellos no tuvieran más de un siglo de existir. Este rasgo de recurrir a un origen ilustre y sabio que se pierde en la noche de los tiempos es un estereotipo de otros cultos de la época helenística. Dicho rasgo debe tener alguna relación con la estructura de sociedad secreta o, por lo menos, restringida, con que funcionan, pues curiosamente se vuelve a dar en grupos similares de épocas posteriores, como la francmasonería, los rosacruces y los teósofos: el recurso a una tradición antigua y restringida.

Por la lectura hecha de textos herméticos y gnósticos podemos colegir que en ellos la androginia se erige como un principio cósmico que abarca tanto a la divinidad como al hombre y a las demás especies, sólo que en el caso de estos últimos, por estar inmersos en las esferas inferiores, deben someterse a la ley de la división sexual. Sin embargo, como aspiración mística y religiosa de los hombres, está viva en su horizonte de expectativas. En este sentido hay una diferencia entre el andrógino alejandrino con respecto a las posturas de Platón y Ovidio, donde el andrógino era ante todo mito y literatura, ubicado en el presente y en el pasado. Para los hombres y mujeres de Hermes la situación cambia. Para ellos el andrógino constituyó no sólo un motivo de especulación sobria y civilizada sino también un ardoroso ideal místico al que se pretendía acceder por diversas vías (desde la orgía a la ascesis) y, en tanto ideal, se alimentaba de futuro, de esperanza, algo muy acorde con la estructura religiosa de cultos de salvación, donde el énfasis se ponía sobre la persona y no tanto sobre el grupo.

Algo de ese imperativo gnóstico hay en Platón, sin duda, pero más bien a la sombra, subordinado al discurso de Sócrates, o mejor, al de Diótima, que subraya el carácter intermediario, demónico, del amor, y no el mito órfico del andrógino que emite Aristófanes. Desde luego que los textos herméticos son impensables, doctrinalmente hablando, sin la referencia platónica, pero los énfasis de uno y otro, Platón y Hermes, son distintos. En el primero el mito y la religión tienen un lugar importante pero dentro de una construcción filosófica y racional. En el segundo la filosofía y la razón tienen un lugar importante pero dentro de una construcción mítica y religiosa. Aquél es un filósofo, el otro es un mago.

No será sino hasta el Renacimiento cuando ambos nombres, Platón y Hermes, aparezcan al mismo nivel en ciertos medios intelectuales, y quizá incluso un poco más en el caso del segundo, si juzgamos por el hecho de que, estando Ficino traduciendo a

Platón, ante la llegada a sus manos de los manuscritos del *Corpus Hermeticum*, interrumpió la traducción del texto platónico y le dio prioridad al hermético. Demos, pues, un salto al período renacentista.

Capítulo II: DEL RENACIMIENTO AL SIGLO DE LAS LUCES

Neoplatonismos (de Plotino a Ficino)

Con la entronización del cristianismo, el andrógino perdió terreno en el imaginario social de lo que sería Occidente. Las nuevas formas religiosas eran rigurosamente sexistas y patriarcales, con un Dios claramente masculino. Además, los dioses andróginos representaban un mundo pagano, no cristiano, que el nuevo orden religioso quería superar. Los planteamientos andróginos de los gnósticos cristianos fueron reprimidos y puestos a un lado por la iglesia constituida.

Donde sí se conservó la presencia andrógina fue en la concepción política de la iglesia cristiana, donde el nuevo imperio es una mezcla de severidad y compasión, en un equilibrio que supone una pacífica coexistencia de los sexos. Históricamente este rasgo no es nuevo, pues la tradición del gobernante hermafrodita (que reúne aspectos de los dos sexos para un gobernar mejor) se remonta a Asiria, pasando por la Roma pagana:

Calígula, Nerón, Cómodo y Heliogábalo (Marco Aurelio Antonio) establecieron su mandato sobre doctrinas religiosas basadas en el carácter andrógino de la autoridad suprema. Por este motivo, todos ellos recibieron el castigo de las plumas de los historiadores y escritores satíricos como Juvenal. Estos eruditos interpretaron literalmente la metáfora mística de la unión con los dioses y les atribuyeron los matrimonios homosexuales, los incestos, el travestismo de la chusma romana. (Zolla, 1990, 27)

A la iglesia cristiana, heredera en lo político e imperial de aquella Roma pagana, no le costó adoptar tal ideal andrógino del poder, para mejor gobernar. Ya en el Medioevo, el Papa (figura masculina en lo político) se torna femenino en lo religioso --sin perder su poder viril--:

El Papa era quien poseía la cualidad maternal del imperio y, durante la ceremonia de coronación en la basílica lateranense, daba a luz ritualmente a la iglesia (...). Se sentaba con las piernas abiertas en una silla de comadrona que guardaba expresamente para este día (...). El rito murió cuando se concedió más importancia al Vaticano a expensas de Letrán. En el Vaticano entonces se creó la leyenda de Joan, la chica inglesa que se disfrazó de hombre para estudiar en Bizancio y llegó a ser nombrada Papa, pero, de camino a la coronación, dio a luz un niño. (Zolla, 1990, 28)

Con el Renacimiento, el panorama ideológico cambia. Sin que haya un retroceso del cristianismo, hay también una presencia intelectual pagana renovada, síntoma de la cual es la traducción al latín de Platón y Plotino, quienes van a ser los filósofos claves del neoplatonismo renacentista. Durante los siglos medievales sólo se habían leído en Occidente dos o tres diálogos de Platón, hasta la magna traducción de Ficino, que permite un mayor acceso a nuevos lectores.

También es importante la presencia de Hermes Trismegisto, cuyo aporte tiene que ver sobre todo con aspectos místicos, religiosos y esotéricos, no tanto con el lado filosófico. En los tres autores mencionados, encontramos como punto común a un mismo traductor, a Marsilio Ficino, quien con sus traducciones y comentarios abrió un vasto campo a la erudición. No sospechaba que su acción piadosa, que buscaba cristianizar a Platón, terminaría paradójicamente afectando la visión del cristianismo medieval, pues si bien Ficino quería dotarla de una nueva defensa contra escépticos, ateos y herejes, el resultado fue más bien generar materia intelectual para la disidencia y la renovación ideológica y religiosa.

Ficino (1433-1499) es el gran exponente del neoplatonismo renacentista, que reactualiza el neoplatonismo helenístico de Plotino, Proclo y Porfirio, desde una perspectiva cristiana, en un momento histórico de tolerancia hacia el pasado pagano (lo que le permite revalorar también a Hermes). El estudioso Erwin Panofsky caracteriza así la labor del filósofo:

La tarea que Ficino se había echado sobre sus hombros era triple: primero, hacer accesibles, a través de traducciones al latín --con epítomes y comentarios-- los documentos originales del platonismo, que incluían no sólo a Platón, sino también a los "Platonici", o sea: Plotino y escritores posteriores, como Proclo, Porfirio, Yámblico, el pseudo Dionisio Areopagita, "Hermes Trismegisto" y "Orfeo". Segundo, coordinar esta enorme masa de información en un sistema vivo y coherente capaz de infundir un nuevo significado a toda la herencia cultural de la época: a Virgilio y Cicerón, así como S. Agustín y Dante, a la mitología clásica así como a la física, la astrología y la medicina. Tercero, armonizar este sistema con la religión cristiana. (1992, 190)

Ahora bien, en esta empresa de asimilación de una religión histórica y una metafísica atemporal, ¿cuáles serían los rasgos más importantes? Meyer Abrams, el gran estudioso del pensamiento romántico, señala tres aspectos característicos de este cristianismo neoplatonizado, o neoplatonismo cristianizado --que está(n) en la base teórica del romanticismo--, sintetizados como, primero, el paso de lo Uno a lo Múltiple; segundo, la Caída humana como alejamiento de tal unidad, de tal plenitud, para hundirse en el sufrimiento y lo incierto de lo relativo y pasajero; y, finalmente, el amor divino como combustible y sangre del universo.

El primer rasgo establece que “...the personal God The Father tends to become an impersonal first principle, or absolute, whose perfection is equated with his self-sufficient and undifferentiated unity. Evil, correspondingly, is held to be essentially a separation from unity, or a division, fragmentation, estrangement from the One, which is reflected in a division within the nature of man” (1973, 151). Este paso de lo Uno a lo múltiple que acaece en el plano macrocósmico --tal fragmentación-- se refleja a nivel microcósmico, como veremos después con más detalle, en la división en dos sexos a partir de una plenitud primordial de tipo andrógino.

El segundo rasgo señalado por Abrams es que “the fall of man is conceived to be primarily a falling-out-of and falling-away-from the One, into a position of remoteness and a condition of alienation from the source. Consonantly, the original human sin is identified as self-centeredness, or selfhood, the attempt of a part to be sufficient unto itself, while the primary consequence of the fall --death-- is described as a state of division from the one Being” (1973, 151). Tenemos así que el concepto cristiano de caída se plantea más bien como alejamiento de la fuente primordial. Persistir en esta posición de aislamiento y lejanía de tal fuente divina es la base del pecado y de la muerte, y se ubica en el mismo nivel de “pauperización ontológica” que corresponde a la división sexual, a la separación del uno en dos. Al par caída/alejamiento-de-la-fuente corresponde la pareja redención/ reintegración, que es posible al sabio, ya por amor a Dios, ya por amor a las cosas y los hombres. Aquí se ubica la diferencia entre un Ficino y un San Agustín, como se verá luego.

El tercero y último rasgo de asimilación cristianismo-neoplatonismo, según Abrams, es que “the Neoplatonic circle of emanation and return manifested itself most widely in the

concept of *circuitus spiritualis*, a powerful current of “love”, or cohesive and sustaining supernatural energy, which flows ceaselessly from God down through the successive levels of ever remoter being and circles back to God --the force that holds the universe together and manifests itself to human awareness as the yearning to return to an undivided state” (1973, 152). La idea de este “circuito espiritual” entre distintos niveles y seres, de un encadenamiento erótico entre ellos, se vincula con otras ideas afines de la época, hermanadas en su trasfondo mágico, como las de la “Cadena del Ser” (cf. Lovejoy, 1983), que une los distintos órdenes naturales en una suerte de interdependencia cósmica, o la del *Anima Mundi*, el alma oceánica en que habitamos y nos habita, fuente y trasfondo de toda suerte de correspondencias misteriosas, sólo captables por magos y artistas, por gente sensible, lo que de entrada marca un rasgo elitista en neoplatónicos y herméticos, no en función de una variable social como clase o ingreso, sino de sensibilidad espiritual o estética.

La idea de circuito y circularidad en el cosmos también puede vincularse con la condición humana sexuada por medio del mito del andrógino que, a juicio de Abrams, “has been the major pictorial medium for embodying and sustaining the doctrine that perfection is identical with simple unity and the cosmic course is from the One and the Good into evil and multiplicity and back to the One; and it has demonstrated remarkable tenacity, persisting into our days as the central component of the esoteric *philosophia perennis*” (1973, 155). Así, en el principio habría una condición andrógina (sin cuerpo físico), transformada con la Caída en una sexuada, diferenciada (corporal). Sin embargo, es posible recuperar aquella condición sometiéndose a un proceso de transformación interior, con lo que el círculo se cierra: se sale del punto A, en lo alto, se desciende al punto B, en la base, y se retorna al punto A. El segmento A-B implica salida de la Unidad, fragmentación, multiplicidad, descenso en la materia; el segmento B-A apunta al retorno al Uno, a la concentración, al ascenso.

El hecho de que el material etéreo que fluye entre los distintos seres y amarra los diversos órdenes sea el amor, es una muestra de la importancia otorgada a tal aspecto erótico en el sistema neoplatónico. Ficino toma una dirección distinta a la seguida por San Agustín, quien subordinaba por entero todo amor humano al amor de Dios, y se acerca más bien a Santo Tomás, quien también afirmaba que todas las cosas humanas y naturales podían amarse por amor a Dios. A pesar de este acercamiento de Ficino a Santo Tomás, hay una

desviación importante, bien señalada por Singer, cuando dice que “para Ficino, a diferencia de santo Tomás, el adecuado amor a las cosas y personas del mundo es, *en sí mismo*, amor por Dios. La meta cristiana en la tierra es ahora poder amar “a Dios en todo”. El efecto de este cambio teológico, por pequeño que pueda parecer, fue enorme” (Singer, II 1992, 193). Y es que “amar a Dios en todo” es una afirmación cuyas consecuencias panteístas y disolutivas de una divinidad abstracta e incorpórea son de temer para una iglesia monoteísta e imperial. La tentación panteísta siempre acecha en el planteamiento neoplatónico.

Estas diferencias entre santo Tomás y Ficino se aprecian en el nuevo lugar ocupado por el valor belleza durante el Renacimiento, lo que, en el caso de Ficino, es una muestra de su confianza en el mundo, en su trasfondo divino. A juicio de Singer,

la filosofía del mismo Ficino está saturada de optimismo respecto a la capacidad del hombre, no sólo de disfrutar de la belleza sin socavar el amor a Dios, sino también de encontrar a Dios a través del amor a la belleza. Esta fe básica, esta confianza en la bondad sacramental de la belleza, dondequiera que se presente, constituye el fundamento filosófico de los logros creativos de la Italia del siglo XV que caracterizan al Renacimiento. El mundo antiguo renació gracias al descubrimiento de obras maestras griegas y romanas, en literatura y filosofía así como en las artes visuales, pero --lo que es más importante aún-- la búsqueda de la belleza permeó las aspiraciones civilizadas en una medida nunca vista desde el período helenístico (II 1992, 193-194).

Es interesante notar que en ambos casos, el helenismo y el Renacimiento, se trata de momentos de gran intensidad estética, dada la alta apreciación social por el valor belleza, a veces sobrepasando a su virtud complementaria, el bien, unidos ontológicamente según la doctrina platónica. El tercer momento similar de sobrestima estética será el siglo XIX con el romanticismo, específicamente con su versión esteticista de *l'art pour l'art*, que comenzó a ser postulada en la década de los treinta por Théophile Gautier y que, como bola de nieve, fue cayendo sobre el siglo hasta llegar a la avalancha finisecular de Wilde, Huysmans y toda la pandilla decadente. En su ensayo *El crítico artista*, Wilde llegará al total rompimiento de los valores bien y belleza, a su completa autonomía en el buen artista, preparando de esta manera el terreno para la irrupción, en las décadas de los veinte y los treinta del siglo XX, de planteamientos formalistas en la crítica literaria, que pondrán el énfasis en la idea de la

autonomía --no de la belleza, que se reconoce como valor social, no intrínseco ni absoluto-- sino del texto, enfoque continuado posteriormente por la escuela estructuralista, en la segunda mitad del siglo. Pero, por ahora, no nos adelantemos a los siglos de la modernidad y permanezcamos en el Renacimiento, revisando las ideas eróticas del neoplatonismo ficiniano y, en especial, el lugar que guarda en éste el tema del andrógino.

Ficino y el andrógino como alegoría

Desde Platón, en Occidente el concepto de belleza aparece asociado al amor. Platón asoció ambos valores (ideas), de los que el mundo empírico es su manifestación. El problema asociado a esto es que la apreciación estética se vincula con los sentidos, lo que desde un punto de vista cristiano puede ser nocivo, cuando el aprecio por las cosas desvía del amor a Dios. Ficino, cristiano y platónico, quiere resolver este aparente dilema por una vía inclusiva que no niegue los bienes de este mundo para exaltar los del otro, sino que presente ambas posibilidades (terrenales y trascendentes) como manifestación de lo divino. El conflicto entre amar a Dios y amar a la naturaleza se resuelve amando a Dios en Él mismo y en la naturaleza. La belleza material no sólo sugiere el ideal sino que también lo encarna, esto es, satisface al ser humano en un nivel material, sensorial, al tiempo que abre posibilidades espirituales más allá de tal plano físico.

Desde luego que esto no resuelve todo el problema, pues sigue subsistiendo una cierta ambigüedad o tensión en este amor divino a través de las cosas bellas, lo que lleva a Ficino (para evitar las posibles acusaciones de alentar inclinaciones lujuriosas) a plantear que la belleza debe experimentarse sólo con la mente, la vista y el oído, dejando el resto de los sentidos funcionar solamente para fines de sobrevivencia de la especie humana, pero sin nada que ver con el trato estético. La belleza ficiniana se levanta así sobre el desprecio de la sexualidad, de una forma incluso más marcada que en Platón. Si bien en ambos autores, Platón y Ficino, hay un rechazo final a la carne y a la sexualidad, en el caso de este último la impronta cristiana es evidente, en el sentido de que lleva al extremo las tendencias anticorporales, latentes en el filósofo griego, potentísimas y actuantes en el sacerdote cristiano.

En su tratado *De amore*, un comentario al *Simposio* de Platón, Ficino reinstaura la costumbre literaria del maestro antiguo de vincular belleza y amor en discursos en medio de la comida y la bebida entre amigos. De esta manera, instauro el tratado sobre el amor como género literario, que dará pie a multitud de continuadores. En el siglo XVII se escribe otro tratado magistral, los *Diálogos de amor*, de León Hebreo, que, junto con el texto de Ficino, constituyen los ejemplos excelsos del género (a los que quizá podría añadirse *Los heroicos furores*, de Giordano Bruno).

En el caso del *De amore*, de Ficino, además de ser el texto que reinstaura la acción platónica y que dará pie a la tradición del tratado erótico, tiene una característica intertextual curiosa: en términos de Genette, hay un hipotexto¹ explícito (el *Simposio* platónico, al que el texto ficiano pretende seguir y comentar), pero intelectualmente habría un hipotexto oculto, que sería las *Enéadas* de Plotino, verdadero dios invisible de este ágape (tales relaciones hipertextuales no excluyen otras posibles, como las “metatextuales”, es decir, las propias del comentario). Las razones de este relativo ocultamiento de Plotino en un texto que simula enseñar las doctrinas de Platón se prestan a la conjetura. Rocío de la Villa, traductora al español y estudiosa de Ficino, señala algunos puntos interesantes sobre este ensombrecido vínculo entre Ficino y Plotino:

Hay (en *De amore*), en efecto, una huella, quizá incluso más profunda, de este autor (Plotino). La influencia, además, por parte de Ficino es mucho menos reconocida. Ficino oculta la importancia de la enseñanza por Argirópulo de Platón y Plotino en Florencia, anterior a su “descubrimiento”, y vuelve a oscurecer el influjo de Plotino en su caso (...) La relevancia que da al alma es también uno de los aspectos más plotinianos de Ficino, pues, como ha dicho Charrue de Plotino, también de Marsilio Ficino se puede repetir que toda su metafísica se reduce a una psicología del alma. Giovanni Pico della Mirandola nos recuerda otro punto de conexión entre estos dos sistemas neoplatónicos al señalar cómo Plotino pensaba que el término *eros* provenía de *orasis*, visión². La luz, la mirada, van a definir la filosofía ficiniana. (1989, XXII)

¹ En el planteamiento teórico de Genette, el hipotexto implica una derivación sistemática en un nuevo texto llamado hipertexto. Las referencias entre dichos textos no son circunstanciales, sino estructurales. En los autores citados, el hipotexto (el que está abajo, en la base) es el *Simposio*, y el hipertexto (el derivado, el que está arriba) es *De amore*.

² El texto plotiniano en que se basa Pico dice: “... de la atención con la cual el Alma se aplica a contemplar su objeto y de la emanación misma de este objeto, nace Eros, ojo lleno del objeto que

En la problemática erótica de Ficino, expuesta en *De Amore*, el andrógino ocupa a mi juicio un papel más bien secundario (por lo menos si se le compara con el asignado por León Hebreo). Más que un símbolo fuerte, de gran carga mítica, en Ficino el andrógino funciona sobre todo como alegoría, como ilustración de virtudes, como un dispositivo retórico sin asidero numinoso. Veamos. Es en el discurso IV del libro donde el autor aborda la androginia, respetando el orden de exposición según el modelo platónico. Cuando toca comentar lo dicho por Aristófanes (los tres géneros originales de hombres, su separación por la acción divina, la búsqueda de las mitades resultantes entre sí, el amor definido como “deseo de unión y restauración”), el narrador aclara:

Aristófanes narra estas cosas y otras entre muchas igualmente prodigiosas y portentosas, bajo las cuales, como velos, ha de pensarse que se esconden misterios divinos. Era costumbre de los antiguos teólogos cubrir con las sombras de las figuras sus secretos sagrados y puros, para que no fueran mancillados por los profanos e impuros. Y efectivamente, no pensamos que los hechos descritos en estas imágenes anteriores y en otras correspondan plenamente al sentido. (1989, 67)

A continuación, Ficino, al resumir el relato aristofánico, lo reescribe. Leamos un ejemplo, algo largo, pero muy revelador de la forma en que lee a Platón:

Los hombres, esto es, las almas de los hombres. *Antiguamente*, o sea, cuando fueron creadas por Dios. *Estaban enteros*, estaban adornadas por dos luces, innata e infusa, la natural para contemplar las cosas iguales e inferiores, y la infusa para contemplar las superiores. *Se quisieron igualar a Dios*, se inclinaron únicamente a la luz innata. *Por esto fueron divididos*. Perdieron el esplendor infuso, cuando se volvieron sólo a la innata y al instante cayeron en los cuerpos. *Si se ensoberbecian de nuevo serían divididos*, esto es, si confían demasiado en el ingenio natural, aquella luz innata y natural que ha quedado se extinguirá en cierta medida. *Tenían tres sexos*, nacidas las masculinas del sol, las femeninas de la tierra y las mixtas de la luna. Recibieron el fulgor de Dios unas según la fortaleza, que es masculina, otras según la templanza, que es femenina, otras según la justicia, que es mixta. Estas tres virtudes en nosotros son hijas de otras tres que tiene Dios. Pero en Dios estas tres se llaman sol, luna, tierra, y en nosotros masculino, femenino y mixto. (1989, 68)

contempla, visión unida a la imagen que ella se forma. Parece que Eros debe su nombre al hecho de que obtiene su existencia de la *visión*, *orasis* (*Eneada* III, Libro V, 1988, 201).

De este largo párrafo, contrastemos la secuencia con el texto platónico: a) “*Los hombres*, esto es, las almas de los hombres”, dice Ficino, pero el griego no habla de almas sino de cuerpos, “la naturaleza humana”; de aquí que hable de “animal” y que se tarde tanto en la descripción de aquellos monstruosos cuerpos originales. b) “*Antiguamente*, cuando fueron creados por Dios”, dice Ficino. “En otro tiempo”, dice Platón, reforzando una temporalidad mítica, más que simplemente cronológica o sucesiva. Además, los tres tipos de cuerpos no los remite a un Dios creador, sino a tres principios cósmicos de los que son reflejo: el sol, la luna y la tierra. c) El “*Estaban enteros*” de Ficino puede equivaler al “tenían formas redondas” de Platón, aunque en este autor no hay ninguna elucubración sobre los dos tipos de luces del alma, la natural y la infusa, que será el nódulo del argumento (más plotiniano) de Ficino a lo largo del discurso. Lo mismo puede decirse de las fases siguientes de la secuencia (“*Se quisieron igualar a Dios*”, “*Por esto fueron divididos*”, “*Si se ensoberbecían de nuevo serían divididos*”), que literalmente siguen el relato aristofánico (si se cambia Dios por dioses), pero que no tienen nada que ver en Platón con la interpretación ficiniana de las dos luces del alma. d) La última parte de la secuencia, “*Tenían tres sexos*”, en sentido literal es equivalente al relato platónico, excepto en la mención a las virtudes, que son agregado de Ficino y que sirven para su uso alegórico.

En el resto del discurso IV, Ficino continúa con su lectura del mito andrógino en términos de las dos luces del alma, del por qué desciende al cuerpo y por cuántas vías retorna a Dios, que corresponden a las tres virtudes mencionadas: fortaleza (masculina), templanza (femenina) y justicia (mixta): “encendidos por el deseo de éstas los hombres desean llegar hasta ellas a través de su obediencia, unirse a ellas y poseerlas perpetuamente” (1989, 75). Ficino no va más allá de esta interpretación alegórica de los tres sexos originales en términos de tres virtudes para la vuelta a lo divino, sin derivar ninguna consecuencia erótica en términos físicos, como ocurría en Platón, quien planteaba, no tres vías virtuosas de retorno a Dios, sino tres vías sexuales de restauración de la unidad perdida. Esto, desde luego, es válido para el subdiscurso aristofánico, no para el socrático, de Platón:

Cuando Ficino recuerda los tres ejemplos que Aristófanes pone en el *Banquete* platónico de las posibles combinaciones sexuales, elige el amor de hombre a hombre, destacando por un lado su valor alegórico, pero también restringiendo el sentido específico del amor que le va a interesar, como “amor platonicus”, un amor que encaja

perfectamente con los conceptos de semejanza y espiritualidad, y desprecia hasta cierto punto la honesta pero menos elevada capacidad generativa. (1989, XXXI)

Dado que, en Ficino como en Platón, el amor y el conocimiento son empresas masculinas, las mujeres no se toman en cuenta como sujetos activos a la hora de hablar de estos asuntos, sólo ganan acción para fines reproductivos. Puesto que únicamente los hombres incursionan en tales campos, a veces algunos de ellos (los poseídos por los furores de la Venus celeste) “aman por su naturaleza más a los hombres” y entonces “sucede que muchas veces aquéllos que conversan con hombres, para calmar los estímulos de la parte generadora, se unen a ellos. Y esto sucede sobre todo en los nacidos cuando Venus se encuentra en un signo masculino y en conjunción con Saturno, en sus límites u opuesta a Saturno” (1989, 168). Con estas observaciones condimentadas con astrología, Ficino no pretende justificar la homosexualidad masculina --a la manera del Platón del *Simposio*--, tan notoria en la Florencia de su tiempo, e incluso en la academia que él dirigía. Todo lo contrario. Es así como añade, muy cristianamente, una finalidad reproductiva en el acto sexual que, al faltar en el acto homosexual, le sirve como argumento para descalificarlo:

Sería conveniente sin embargo observar que las excitaciones de esta parte (generadora) no quieren echar por la borda este esfuerzo en vano, sino sembrar y engendrar semillas y hacerla pasar del hombre a la mujer. De este modo creemos que por este error ha surgido aquel crimen infame que Platón en sus *Leyes* condena enérgicamente como un tipo de homicidio. (1989, 168-169)

El crimen infame es, desde luego, la homosexualidad, asociada en la argumentación con el homicidio. Ficino acude al Platón de las *Leyes* y no al del *Simposio*, que supuestamente es el que más le interesa comentar y seguir, tanto hipertextualmente como metatextualmente, aunque nunca se restrinja a ese texto platónico, sino que trabaja con varios títulos. Sin embargo, en este aspecto Ficino se encuentra, de nuevo, más cerca de Plotino que del Platón del *Simposio*, pues cuando se revisa el Libro V de la *Enéada* tercera, nos encontramos con que Plotino, al revisar la teoría amorosa de Platón y sus diferentes subdiscursos amorosos, no menciona para nada la intervención de Aristófanes, con lo que no hay comentarios sobre la androginia allí propuesta, lo que de alguna manera podría justificar

el lugar secundario que le otorga Ficino. En ambos autores hay un rechazo de la homosexualidad, aunque, a diferencia de Ficino, Plotino la considera un sentimiento natural:

En cuanto a aquellos que quieren satisfacer el amor físico contra las leyes humanas y contra la naturaleza, tienen sin duda, por principio de su pasión, un sentimiento natural; pero separándose del recto sendero se extravían y se pierden por no conocer el fin a que los llevaba el amor y no saber a qué aspira el deseo de la generación y qué uso es preciso hacer de la imagen de la belleza (...) están ofuscados por el amor de la belleza que los hace caer en lo feo. (1988, 198-199)

Quizás la negativa de Ficino a sacar mayores consecuencias de la temática andrógina en Platón pudiera deberse, entre otros factores, a la peligrosa asociación que dicho término mantenía con otros afines durante el Renacimiento (aunque no exclusivamente en este período). En su excelente trabajo *Ganymede in the Renaissance*, James Saslow señala que “in practice, during this period the distinction between bisexual and homosexual, like that between hermaphrodite and homosexual, seems not to have been rigidly drawn. The underlying factor that permitted conflation of these categories was another characteristic closely connected to all of them: effeminacy, the presence in men of emotional traits or actions considered appropriate to women” (1986, 79).

Tenemos así que Ficino trabaja en una época de mayor permisividad sexual, a la cual él, sacerdote católico y filósofo, no quiere dar argumentos teóricos, sino más bien contener y reprimir en los aspectos morales. Sobre el ambiente (homo)sexual más relajado que dominaba en la Italia renacentista, sobre todo en el norte, y con Florencia y Mantua como ciudades emblemáticas, Saslow dice, a propósito del mito de Ganimedes (en cierta forma vinculado a la temática andrógina):

The surviving data suggest that the popularity of the Ganymede myth was in part due to the topicality of its theme. Homosexual sex, often called sodomy, was widespread among various classes; although a matter of great official concern, in practice it was often tolerated and at times almost expected. Since a number of artists and aristocratic patrons were homosexual in varying degrees, for several major depictions of Ganymede some precise conclusions can be drawn about the expression of the general cultural patterns in individual lives and works of art. (1986, 7)

Así, el término androginia en la época renacentista aparece asociado a aspectos negativos de la cultura sexual, como afeminamiento, pasividad masculina, homosexualidad, adversos desde la perspectiva patriarcal.

León Hebreo y la heterosexualización del andrógino

“Si tratáredes de amores, con dos onzas que sepáis de la lengua toscana toparáis con León Hebreo, que os hincha las medidas”

Cervantes, Prólogo de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*.

Desde su publicación en 1535, el éxito intelectual y literario acompañó a los *Diálogos de amor* de León Hebreo, lo que se ve reflejado en sus varias ediciones y en su traducción al latín (un gesto de “canonización” literaria y social). Su prestigio sólo es comparable al del propio Ficino con *De amore*, pudiéndose afirmar que toda la producción posterior de tratados de amor es deudora de uno o de otro. Tal amplia apreciación disminuyó con el Barroco pero volvió a aflorar con los románticos, específicamente con Schiller: Al respecto, acota Andrés Soria:

todavía Schiller escribe a Goethe en 1797 interesándose por las notas de astrología y mitología contenidas en el diálogo II, a través de un compendio de artes cabalísticas, y por esa vía esotérica los *Diálogos* terminan por nutrir el horizonte brumoso de la *Weltanschauung* romántica. (1986, XVII)

Hebreo había nacido en Lisboa entre 1460 y 1470, pasó a Sevilla y de ahí llegó a Nápoles. Después su biografía se torna confusa, algunos lo suponen en Génova, otros en Venecia, en Roma, incluso algunos lo imaginan en Florencia, relacionado con Pico de la Mirándola, a quien dedicó (“divini Mirandulensis Pici”) una obra hoy perdida, *De coeli harmonia*. Los que no apoyan la hipótesis del contacto directo entre Pico y Hebreo suponen que los vasos comunicantes entre estos dos autores pueden explicarse por el vínculo de Hebreo con los mismos humanistas napolitanos, su asimilación de la cultura hebrea de la ciudad representada por Elia del Medigo, maestro también de Pico, lo que supondría una fuente común para los dos, y de aquí el cierto parecido intelectual de sus discípulos.

Lectores como Soria gustan subrayar el parentesco, ya no con Pico, sino con Bruno, de quien sería un antecedente en el género literario del tratado amoroso:

En la historia de la filosofía, los *Diálogos* reposan tras el Giordano Bruno de *Degli Eroici furori* y *Lo Spaccio della bestia trionfante*, donde se han apreciado expresiones y distinciones idénticas, con semejante sentimiento de aspiración hacia Dios y de efusión de lo divino en el Universo, aunque ya el conjunto de una obra como la de Bruno se orienta hacia la crisis de la idea del cosmos que cimienta la de León Hebreo. (1986, XVII)

Hebreo ofrece al Renacimiento un código doctrinal algo diferente de la tradición italiana, pero, según Soria, “asimilable sin dificultad a la taracea de elementos platónicos, neoplatónicos, herméticos y cristianos que constituye el “platonismo renacentista”. A este platonismo difuso, de segundo grado, que impregna con tintes particulares diferentes formas literarias y de pensamiento, sirven los *Diálogos de amor* como fuente directa o mediata” (1989, XVI). Uno de los rasgos distintivos de Hebreo es su extracción religiosa y cultural, la tradición hebrea, que se muestra en el texto con la presencia de Maimónides y la cábala de fines de la Edad Media, en diálogo con Platón, Aristóteles y Plotino, en una acción intelectual que nos hace pensar en aquel otro judío sincrético de la Antigüedad, Filón de Alejandría³ (otro punto en común entre helenismo y Renacimiento). Si el cometido de Ficino fue cristianizar a Platón, el de Hebreo es judaizarlo. Esto lo logra por el argumento de la anterioridad cronológica de Moisés sobre Platón (compartida por Pico en *De la dignidad del hombre*, en sus comentarios sobre la cábala). El griego se habría nutrido de la sabiduría mosaica y la habría presentado, transformada, a sus conciudadanos. Así pues, el sincretismo intelectual de Hebreo se nutre de Platón y Aristóteles, de Maimónides, así como de la cábala y la astrología que tanto interesarían, muchos años después, a Schiller.

En sus *Diálogos de amor* Hebreo pretende explicar unos cuantos problemas en torno a la naturaleza del amor y para lograr esto recurre a la filosofía y a la teología, en el caso de esta última, a la cábala judaica, aunque como una referencia más intelectual que mística. En la medida en que la obra manifiesta tal sincretismo de la cábala con corrientes afines en ciertos aspectos pero distintas en otros (neoplatonismo, hermetismo, cristianismo),

³ Cf. *Les idées philosophiques et religieuses de Philon d'Alexandrie*, de Émile Bréhier (1925).

podría decirse que es una excelsa muestra literaria-filosófica de la llamada “cábala cristiana”, cuya “edad de oro” se da entre fines de la Edad Media y la primera mitad del siglo XVII⁴, en Italia, España, Francia, Inglaterra y Alemania, y que posteriormente sería un ingrediente importante del ocultismo decimonónico. Esto muestra la persistencia de tal corriente cabalista mixta, heterodoxa desde un punto de vista judío y, por tanto, muchas veces despreciada e incomprensida, sobre todo en sus importantes consecuencias culturales al hacer del planteamiento cabalístico una de las dos columnas centrales (la otra es el hermetismo neoplatónico) del llamado esoterismo “occidental”. De esta manera la cábala, desde el Renacimiento, con traductores/traidores culturales como Pico, Reuchlin y Éliphas Lévi, dejó de ser patrimonio exclusivamente judío, para también formar parte de la cultura cristiana y occidental, aunque, desde luego, con otras características que en el contexto estrictamente ortodoxo.

Ahora bien, cuando pensamos en cábala cristiana generalmente nos imaginamos a no judíos (Pico y Reuchlin, por ejemplo) intentando conocer y trasladar las enseñanzas judías a otros contextos ideológicos y culturales⁵. Para empezar, son autores para los que el hebreo no es una lengua familiar. Tienen que aprenderla “académicamente”, como el latín o el griego. En el caso de León Hebreo, no estamos ante un cristiano que lee y traduce la cábala a sus propios términos religiosos, con las inevitables desviaciones, sino de un judío que correlaciona su propia tradición religiosa con la filosofía platónica y aristotélica, de procedencia griega. El acto sincrético es el mismo, los ingredientes combinados son los que cambian: en vez de cristianismo-cábala, se propone neoplatonismo-cábala, o mejor, Platón-Moisés. Los efectos de recepción del libro se dan en un contexto cristiano, que es el que saca provecho filosófico de él (sin temer el ingrediente judío, pues viene atemperado por la perspectiva neoplatónica).

⁴ Cf. *La kabbala cristiana del Renacimiento*, de F. Secret (1979).

⁵ Antoine Faivre puntualiza con acierto el caso de Pico en el contexto cabalístico: “The Christian Kabbalah did not literally begin with Pico della Mirandola (1463-1494), but it is with him that it really took hold. His aim was not a Christian interpretation of Jewish theogony, but rather a Christian hermeneutic that utilized the methods of the Jewish commentators to discover the truths hidden in the sacred texts. Thus, his “theses” (ninety *Conclusions* presented in 1486) marked the beginning of this particular intellectual current” (1994, 60).

No obstante que tanto Pico como Hebreo recurren a la cábala, lo hacen de manera distinta: el primero, más con intenciones mágico-religiosas que el segundo, quien actúa desde una visión más humanista y literaria. Sobre esto Soria ha escrito:

La diferencia respecto del cabalismo de un Pico, por ejemplo, reside en que León no se interesa como aquél en las posibilidades mágicas de la cábala, ni en extraer una verdad única de las diferentes teologías. Se limita a presentar la cábala como una de las posibilidades teológicas para abordar problemas cosmológicos, superior a la filosofía platónica (que más bien deriva de ella) y a la astrología, pero no excluyente, de manera que la expone con cierto distanciamiento. (1986, XXXVI)

Este distinto énfasis puede relacionarse con el hecho de que para Pico la cábala es lo misterioso, la otredad religiosa, mientras que para Hebreo es el punto de partida. Su alteridad es lo cristiano-neoplatónico. Hebreo simplifica el alcance místico de la cábala, no se hace tantas ilusiones con respecto a sus posibilidades místicas, actúa sin el entusiasmo de un Pico, quien anda en busca de una doctrina primordial detrás, en el origen de las doctrinas religiosas y filosóficas específicas, y para quien la magia ocupa un lugar importante, no sólo en el aspecto intelectual. Por cierto que esta obsesión por la unidad religiosa en la diversidad de credos es algo propio no sólo de Pico, pues es compartida por Ficino, quien en su prefacio al texto hermético *Pimandro*, expone por primera vez una genealogía de sabios pertenecientes a diferentes contextos culturales, que constituirían una cadena de discurso espiritual, no tanto histórico: la *prisca theologia*. En Ficino tal secuencia incluye a Zoroastro, a Mercurio Trismegisto, a Orfeo, a Pitágoras y a Platón. Pico añade la figura de Moisés y le da un papel casi tan destacado como a Trismegisto⁶.

⁶ Llamativamente, en el siglo XIX, con el surgimiento del ocultismo y del ecumenismo religioso, se volverá a echar mano del recurso a esta *prisca theologia*, sólo que con nuevos representantes, dado el renovado conocimiento de otras religiones. Es entonces cuando se habla de una cadena de “iniciados” fundadores de movimientos espirituales. El ejemplo más elocuente en este sentido es el libro del escritor y crítico de arte, el francés Édouard Schuré, quien escribió *Los grandes iniciados* en pleno fin de siglo, con excelentes resultados en número de lectores. En este libro, además de los nombres usados por Ficino, se añaden Buda y Krishna, como corresponde al pujante orientalismo decimonónico, y Jesús, que aparece, no como el maestro supremo, sino como uno entre varios. La teosofía de Blavatsky tendrá igual pretensión sincrética, pues con tal término ella designa a la supuesta religión original de la que descienden las religiones históricas. Para ampliar el concepto de *prisca theologia* durante el Renacimiento, cf. *Giordano Bruno y la tradición hermética*, de F. Yates (1983).

La aparición del andrógino en el discurso de Hebreo se da justamente en la comparación optimista y conciliadora de Platón y Moisés, y es quizá una de sus cartas fuertes en esta apuesta intertextual e interreligiosa. El otro punto de doctrina cabalística que Hebreo argumenta con detalle en dirección platonizante se refiere a la teoría de los ciclos cósmicos o “shemitot”⁷.

Desde un punto de vista de género literario --el tratado y diálogo amoroso--, el texto de Hebreo es más rígido que los de Platón y Ficino, pues sólo hay dos personajes de carácter claramente alegórico: Filón y su amada Sofia (Filón nos remite a Filón de Alejandría y Sofia, la Sabiduría, a la parte femenina de Dios en cierta tradición cristiana-gnóstica). No se trata de un grupo de amigos que se reúnen a comer, beber y dialogar, como en Platón, amigos bien diferenciados entre sí y con posturas no siempre afines. Tampoco es la reinstauración del banquete platónico por Lorenzo de Médicis, en la versión de Ficino, y sus invitados platónicos en la villa de Careggi. El texto de Hebreo tan sólo muestra a dos entidades dialogantes, sin conflicto dramático --lo que le da un carácter más directamente de exposición de ideas--. El punto de partida es la universalidad del amor. Se quiere trazar una “filografía universal” que recoja relaciones horizontales de amor (entre humanos) y verticales (entre Dios y los humanos). En el Discurso III, a la hora en que Filón habla a Sofia sobre el origen del amor, es cuando se hace la mención al andrógino, a partir de los relatos de Platón y del Génesis, haciendo derivar al pensador pagano del judío. Tras resumir la versión platónica, Filón comenta: “La fábula ha sido traducida de un autor anterior a los griegos, es decir, de la sagrada historia de Moisés acerca de la creación de los primeros padres de los hombres, Adán y Eva” (1986, 330).

El autor rescata el sentido alegórico de ambas narraciones, en las que, si bien “los detalles son distintos, la intención es la misma”. Expone primero la versión platónica y después la mosaica. La búsqueda de sentido alegórico tiene que ver con la propia salvación. Tras exponer las peripecias del andrógino del Génesis, en la interpretación de Hebreo, aquel Adán/Hombre primordial que fuera dividido en Adán y Eva, se afirma en el texto:

Todas estas cosas que le acaecieron corporalmente al primer hombre, indican, alegóricamente, la vida y suerte de cada hombre, en

⁷ Para una exposición de la doctrina de los “ciclos cósmicos” o shemitot, cf. *La cábala y su simbolismo* (1978, 85-93), de Gershom Scholem.

qué consiste el fin feliz de ellos, lo que exigen las necesidades de la humanidad, la consecuencia del pecado excesivo, el castigo por dicho accidente, con la última posibilidad de remedio. Si lo comprendes bien, verás en un espejo la vida de todos los hombres, su bien y su mal, sabrás qué camino debe evitarse y cuál debe seguirse para llegar a la felicidad eterna, sin morir jamás. (1986, 345-346)

Hebreo hace dos resúmenes del mito del andrógino según Platón, uno primero más largo, el segundo más sintético. En principio, el primero se apega más al texto, hasta el momento en que viene la separación de los tres seres humanos originales (hombres, mujeres y mixtos), pues entonces Hebreo sólo menciona la separación de los humanos andróginos por Apolo, según órdenes de Zeus, y no los tres tipos, como pasa en Platón, de masculino-masculino, femenino-femenino y masculino-femenino, según señalamos en el anterior capítulo. Hebreo sólo divide a uno de los tipos, al andrógino, y diluye sus mitades en los otros seres existentes, con lo que falta a la lógica, pues mezcla mitades con seres completos. En todo caso, heterosexualiza el orden erótico del universo, al no contemplar las dos posibilidades homosexuales del modelo platónico. En esto influye también la simbólica sexual de la cábala con su pareja de Jehová y la Shejiná (su contrapunto femenino), en cuya unión se redime el ser humano y la creación. En el segundo resumen que Hebreo hace del mito platónico, dice: “que primeramente los hombres eran dobles: medio machos y medio hembras, unidos en un solo cuerpo”, lo que altera en la misma dirección señalada el relato platónico de tres entes originales (machos-machos, machos-hembras, hembras-hembras).

Cuando se trata de exponer el andrógino mosaico, Hebreo desarrolla una interpretación de larga data en la tradición judía. Elaine Pagels la menciona en el caso de los rabinos de los tiempos talmúdicos, según los cuales el ser humano original era andrógino y luego fue sexuado, separado en dos, tal como Eva fue sacada del cuerpo de Adán⁸.

Después de afirmar que la fábula de Platón “ha sido traducida de un autor anterior a los griegos”, “de la sagrada historia de Moisés acerca de la creación de los primeros padres

⁸ Cf. Pagels, 1988, 100-101. Es interesante que aquí Pagels, con un amplio fundamento histórico, mencione que el origen de esta interpretación judía es la influencia platónica sobre su autor, el rabino Samuel bar Nachman, esto es, exactamente lo contrario de la tesis sostenida por Hebreo en sus *Diálogos de amor*, la del influjo mosaico sobre Platón.

de los hombres, Adán y Eva” (330), Hebreo prosigue con su interpretación de ciertos versículos del Génesis: “Y creó Dios al hombre a imagen suya, a imagen de Dios lo creó, y los creó macho y hembra” (I, 27). La secuencia añade que “Dios creó al hombre del polvo de la tierra, insuflando en sus faces espíritu de vida, y fue el hombre alma viviente” (II, 7). El relato bíblico inicial se refiere a un hombre solo, a uno que es “macho y hembra”, tanto que posteriormente, el propio Dios se dice que “no es bueno que el hombre esté solo, voy a hacerle una ayuda proporcionada a él” (II, 18), y de una costilla de Adán dormido Jehová forma a Eva: “no estaba, pues, hecha al principio, como había dicho”. Antes de Eva, no hay un hombre sino un ente andrógino que se masculiniza hasta la aparición de lo femenino. Adán, más que Hombre como ser masculino, designa Hombre como Ente primordial, presexuado, pues sólo puede haber hombre (ya sin mayúscula) cuando hay mujer, esto es, hasta la aparición de Eva.

Ante los problemas del texto, Hebreo opta por buscar “algún misterio oculto bajo la contradicción manifiesta (¿para qué crear a Eva si ya al principio había creado a Adán “macho y hembra”?, entonces, ¿no estaba ya la mujer creada?). El resultado es la postulación de la condición andrógina del Adán Primordial, el de antes de Eva:

Quiero decir que Adán, o sea, el primer hombre, creado por Dios en el sexto día de la creación, siendo un solo individuo humano contenía en sí macho y hembra sin distinción, y dice que ‘Dios creó a Adán a imagen de Dios, macho y hembra los creó’: una vez le cita en singular (Adán, un hombre) y la otra en plural (‘macho y hembra los creó’) para indicar así que aunque era un solo individuo contenía al mismo tiempo macho y hembra. (1986, 333)

A continuación afirma que “de ahí tomaron Platón y los griegos aquel primitivo Andrógino, mitad macho y mitad hembra”, ignorando lo que la filología posterior revelaría como históricamente pertinente: las fuentes de androginia de Platón no son el Génesis y, en el caso de las interpretaciones androginizantes de la tradición judía, más bien se presume sobre éstas la influencia del mito platónico. Esto debe matizarse, claro está, pues hay una veta andrógina propia en el planteamiento cabalístico, como veremos más adelante.

Después de supuestamente resolver las contradicciones del texto bíblico, Hebreo pasa a las que se presentan entre Moisés y Platón.:

Moisés considera que la división es mejor (puesto que dice: “no es bueno que el hombre esté solo: hagámosle una ayuda frente a él”) y después de la división relata el primer pecado de Adán y Eva por haber comido del árbol prohibido, el del conocimiento del bien y del mal, a causa de lo cual cada uno recibió el correspondiente castigo; en cambio, Platón dice que primero pecó el hombre, estando compuesto de macho y hembra, y como castigo por este pecado fue dividido en dos mitades. (1983, 335)

Puesto que Platón “quiso aclarar la sagrada historia y no contradecirla”, resulta poco convincente la solución de Hebreo al asunto de si el pecado (orgullo y/o desobediencia) es causa o consecuencia de la división sexual: “por ser el pecado y la división del hombre casi una misma cosa (o bien, dos inseparables y convertibles), puede decirse que el pecado deriva de la división (como sostiene la Sagrada Escritura) o la división del pecado (como cree Platón)” (1986, 335). Al homologar pecado y división sexual, se disuelven las diferencias entre Platón y Moisés, en esta interpretación unificacionista de Hebreo.

Si bien es cierto que el mito platónico pudo influir en los rabinos androgenizantes, también es cierto que éstos (al igual que el propio Hebreo) no necesitaban de Platón para este tipo de concepciones, pues en su propia tradición religiosa, en su misma matriz ideológica, en especial en la vertiente cabalística, hay toda una elaboración de la androginia original, tanto del hombre como de Dios (“a imagen suya lo creó”), dentro del marco más amplio de simbolismo (hetero)sexual presente en la cábala⁹. En todo caso, lo que podría haber ocurrido sería que el ingrediente platónico viniera a enriquecer la propia interpretación cabalística. En el *Zohar*, libro escrito en España en el siglo XIII, magno exponente de esta particular tradición judía, hay pasajes que aluden a la androginia del Adán primordial:

El Santo, bendito sea, confesó a los de abajo, es decir, a los ángeles, el misterio de la formación de la palabra *Adam* (hombre). La palabra *Adam* proviene del Misterioso de arriba, ya que, por el misterio de

⁹ “...mientras que en todos los demás casos los cabalistas se abstienen de emplear imágenes sexuales para describir la relación entre el hombre y Dios, no vacilan en hacerlo cuando describen la relación de Dios consigo mismo en el mundo de las sefirot. El misterio del sexo tiene para el cabalista un sentido extraordinariamente profundo (...) la “unión sagrada” del Rey y la Reina, el Esposo celestial y la Esposa celestial, por mencionar algunos de sus símbolos, es el hecho central en toda la cadena de manifestaciones divinas del mundo oculto. En Dios hay una unión de lo activo y lo pasivo, una procreación y una concepción, de donde proviene toda la vida, así como la felicidad del mundo” (Scholem, 1993, 188).

las letras que lo componen, el hombre participa de lo alto y de lo bajo (...) Su completud en lo alto corresponde a su completud en lo bajo. Cuando estas letras descendieron formaron un todo armonioso y el hombre encontró que era masculino y femenino a la vez (*Zohar*, I, 34 b). (1994, 149)

También está este otro pasaje en que comenta las letras de la palabra Adam:

En esta forma suprema que es llamada *Adam*, que incluye lo masculino y lo femenino; así está escrito, *et-ha-Adam* (El Hombre), que comprende lo masculino y lo femenino ¿Y para qué es todo esto? Para poder transportar en ellas lo más secreto de todas las cosas, que es el alma, de la que toda vida superior e inferior depende y en ella se establece (*Zohar* III, 145 a-b). (1994, 150)

Volviendo a Hebreo, hay que tener en cuenta que el autor está interesado en develar las consecuencias, en la discusión sobre el origen del amor, de “la sabiduría alegórica que encierra la verdadera historia mosaica de la unión del hombre macho y hembra, su establecimiento en el paraíso, la orden que Dios les dio, su división en dos, el pecado que cometieron por engaño de la serpiente, los castigos de los tres, la posibilidad de remedio” (1986, 345).

Después de haber expuesto las fábulas de andróginos de Moisés y Platón, Hebreo procede a sacar una enseñanza. Ante la pregunta de Sofía por la intención y el propósito de tal relato, Filón contesta:

El provecho que de esta alegoría sacamos para nuestro propósito: el nacimiento del amor, es que todos los amores y los deseos del hombre proceden de la alternada división del entendimiento y del cuerpo humano, porque el entendimiento inclinado a su cuerpo (como el macho a la hembra) desea y ama las cosas que a éste se refieren (...) Por otra parte, el cuerpo al amar el entendimiento (como la mujer a su marido) se eleva a desear las perfecciones de dicho entendimiento, tratando, por medio de los sentidos, los ojos y los oídos, así como con la imaginación y la memoria, de adquirir lo que precisa para conocer rectamente y para tener hábitos eternos e intelectuales, con los que el entendimiento humano puede llegar a ser feliz. (1986, 348-349)

Hebreo da aquí un giro con respecto a Platón y al texto bíblico, pues traslada la androginia, de un plano exterior que tiene que ver con las relaciones entre los sexos, a uno

interno, en donde la polaridad masculino-femenino se da al interior de cada ser humano, independientemente de su sexo apariencial. Habría, pues, una potencia andrógina en cada individuo: “El primer hombre, y cualquier otro hombre que veas --dice Filón a Sofía--, fue hecho, como dice la Escritura, a imagen y semejanza de Dios, macho y hembra” (339). De esta manera la androginia no aparece como algo vinculado sólo con el pasado, con lo mítico, sino que pasa a ser metáfora de una condición presente en todo humano, en la que debe haber una subordinación del cuerpo al entendimiento, de lo femenino a lo masculino. La parte intelectual funciona como padre y la parte física como madre. De este mutuo amor que existe entre las partes intelectual y física (verdadera fuente erótica), surgen otros tipos de amores (intelectuales, actos físicos honestos y actos físicos desordenados), estos sí ya vinculados a otros seres humanos.

Del Barroco al Siglo de las Luces

La quema de Giordano Bruno a principios del siglo XVII es un buen emblema del cambio que se operaba en el orden reformado con respecto a la mentalidad más pagana que se había tenido durante el Renacimiento. En esta represión religiosa de la imaginación renacentista coinciden tanto la iglesia católica como la Reforma propiamente dicha (esto es, de tipo protestante). Couliano, en su libro sobre eros y magia, presenta a la Reforma como un movimiento conservador en el seno de la cristiandad, pues no se trata de “emancipar al individuo”, sino de restablecer un orden cristiano que a sus ojos la iglesia romana era incapaz de lograr. Tal restablecimiento de la pureza original de la comunidad cristiana implicaba el rechazo de la cultura pagana renacentista, su sustitución por el estudio de la Biblia. Se trataba de extirpar el culto de los ídolos, de una censura radical de lo imaginario, puesto que los fantasmas son ídolos concebidos por el sentido interno, por la imaginación. Tales fantasmas tenían gran importancia en el desarrollo de la facultad humana de operar activamente sobre ellos y con ellos, propuesta por la magia. Couliano habla de la Reforma en un sentido amplio (que abarca tanto a la Reforma en sentido estricto como a la Contrarreforma católica), y, de seguir tal pauta, puede afirmarse que, como movimiento histórico, se desarrolló bajo el signo de la más severa represión. No en balde el Concilio de Trento, en la segunda mitad del siglo XVI, había confiado la vieja Inquisición, creada siglos

atrás para perseguir cátaros, a la nueva orden de la Compañía de Jesús. Es así como la muerte de Bruno se da en un paisaje de piras y fogatas, con brujas, herejes y libros fungiendo como combustible del ardor ideológico de los reformistas cristianos.

Además de leer la Biblia, el cristiano puede leer el mundo, el libro de la Naturaleza escrito por Dios, y esto lo hace por medio de la ciencia. De esta manera, la censura de la imaginación renacentista en sus aspectos mágicos y eróticos se vincula con la aparición de la ciencia exacta y de la tecnología moderna, tendencia que se acelera con figuras como Descartes y Newton hasta llegar a la explosión secularizante del siglo de las Luces, y continuada por el liberalismo y el positivismo decimonónicos. Si bien la magia y la ciencia toman caminos separados a partir del siglo XVII, no será sino hasta el siglo XIX en que tal diferencia sea notoria para el gran público, gracias a las transformaciones que brinda y propicia la revolución industrial y científica. El mundo cambia no por la magia sino por la ciencia, y entonces es el positivismo el que marca la raya entre disciplinas que usan el método científico y las que no pasan por esta prueba de fuego. Antes del siglo XIX esta separación no era tan visible. No olvidemos que el mismo Newton que postula la ley de gravedad es el mismo que cultiva la alquimia. El Descartes que elabora el discurso metódico de la duda es también el que anduvo en búsqueda de los rosacruces en Alemania¹⁰.

Ficino y Hebreo son ejemplos elocuentes, durante el Renacimiento, de esa relativa libertad de la que disfrutaron muchos pensadores y artistas, antes del parteaguas contrarreformista. En ellos encontramos la coexistencia de diversas corrientes de ideas y prácticas (neoplatonismo, hermetismo, cábala, magia). Durante el siglo XVI, las tendencias esotéricas dominantes --a juicio de A. Faivre-- son la cábala cristiana y el paracelsismo, de procedencia renacentista. De la primera ya dijimos algo, a propósito de Pico y Hebreo, por lo que no es necesario añadir más, por lo pronto. En cuanto a la segunda tendencia, la basada en los trabajos del suizo Theophrastus Bombastus von Hohenheim, mejor conocido como Paracelso (1493-1541), habría que decir que su ámbito de acción es sobre todo

¹⁰ Nos referimos, por supuesto, a los rosacruces históricos del siglo XVII, estudiados con amplitud y rigor por Frances Yates en su libro *El iluminismo rosacruz* (1981). Hay que hacer la distinción entre estos primeros rosacruces (que surgen en el ámbito protestante) y los que florecerán en el siglo XIX, pretendidos continuadores de aquéllos, aunque sin una conexión probada, por lo que convendría denominar a estos últimos más bien como "rosacruceanos", los que serían parte más bien del contexto ideológico ocultista.

germánico, y que conforma un discurso vernáculo con amplias resonancias posteriores en el contexto esotérico:

During the sixteenth century Lutheranism tended to impede the acceptance of Neoplatonism, neo-Alexandrian Hermetism, and the Kabbalah in Germanic lands. Nothing really comparable to the Florentine Academy existed there. In its place we find a form of theosophy whose original stem was Paracelsism, and whose main offshoots were such intellectual currents as Boehmenism or Rosicrucianism. (1994, 61)

Hay en Paracelso la mencionada convivencia de aspectos que hoy llamaríamos científicos (y que tienen que ver con la química y la medicina, con el énfasis en la experimentación), y otros que pertenecen a un contexto mágico (teoría de las correspondencias, la “luz astral”, etc.), que complementan y explican lo que se hace en aquellos campos. Todavía no se ha operado la bifurcación neta entre ciencia y magia, que a partir del siglo XVII se torna más fuerte y que, ya en el siglo XIX, es completamente visible.

Tras la desaparición física de Paracelso, quedan sus ideas, y alguien en quien van a influir (no de manera exclusiva) es en el alemán Jacob Boehme (1575-1624), un zapatero visionario que elabora un sistema teosófico de gran complejidad y de inspiración cristiana reformista (aunque hayan en él aspectos de origen cabalístico), y cuyo trazo se sigue en los siglos posteriores, en gente como Saint-Martin (quien es el que le brinda una mayor difusión entre una generación nueva de lectores, incluido Balzac), Franz Von Baader o Schelling, ya en el siglo XIX. Boehme, en vez de subrayar los aspectos armónicos de la divinidad, acentúa la batalla de principios opuestos en su interior, en donde no es la razón la que priva, sino un elemento anterior de carácter irracional, la voluntad, que es la base del ser. Ya se escuchan aquí, por adelantado, los anuncios de filosofías posteriores como la de Schopenhauer, sólo que en un contexto teísta y cristiano.

En los planteamientos antropogénicos de Boehme, la androginia ocupa un puesto importante. Es el estado del que anteriormente gozaba Adán, del que cayó para hundirse en el plano de los sentidos. Por haber sido infiel a su prometida, la casta Sofia (la Sabiduría), Adán perdió su condición andrógina y se hundió en la materia. Entre el Renacimiento y el siglo romántico, una de las vías privilegiadas en las que se mantuvo vivo el tema de la

androginia es la corriente boehmista, con sus derivados pietistas y esotéricos. Hay toda una cadena de autores de influencia boehmiana en los que tal temática ocupa un espacio de visión mítica y de reflexión, como por ejemplo, Johan Georg Gichtel (1638-1710), quien reedita las obras de Boehme en 1682, Gottfried Arnold, Charles Hector de Saint-Georges de Marsay, Pierre-Simon Ballanche, Johann Friedrich Oberlin, Michael Hahn, Friedrich Christoph Oetinger, Karl von Eckartshausen, hasta llegar a Franz Von Baader. Al lector interesado en conocer tales autores más de cerca, lo remito al minucioso libro de Faivre *L'ésotérisme au XVIIIe siècle en France et en Allemagne*, en el que es posible seguir toda esa descendencia boehmiana hasta el siglo XIX, primero en el ámbito alemán, luego, a partir de la acción de Saint-Martin, en el francés.

De lo anterior se deduce que el gran vehículo de nociones androgénicas en el ambiente francés en el siglo XVIII es el martinismo, entendiendo por éste al conjunto de las doctrinas de Martines de Pasqually (1727-1774), de ascendencia judeo-portuguesa, según algunos, y de su discípulo Louis-Claude de Saint-Martin (1743-1803), representantes en el ámbito galo de planteamientos teosóficos, más dirigidos hacia la magia y la teurgia, en el caso de Martines, más hacia la filosofía y la ética, en el caso de Saint-Martin, quien realiza la fusión con Boehme, y de cuya convivencia saldrá el más importante planteamiento de esoterismo cristiano de su siglo. La presencia de Saint-Martin alcanza a varios de los filósofos románticos de la llamada "Filosofía de la Naturaleza". De su influjo en el ambiente alemán, nos dice Béguin:

En Alemania, el pensamiento de Sain-Martin interesó a Lavater, a Hamann, a Herder y a Jacobi, antes de apasionar, en la generación siguiente, a Baader, a Kleuker, a Schubert, a Zacharias Werner y a muchos otros escritores. Aunque la mayor parte de ellos, sobre todo los de las primeras generaciones, manifestaron cierta desconfianza respecto del lenguaje ocultista, contribuyeron, sin embargo, a reforzar el irracionalismo creciente y, al colaborar a la creación de los nuevos mitos, favorecieron el nacimiento del romanticismo filosófico. (1981, 81)

En el ámbito francés, la influencia de Saint-Martin se nota en varios autores, especialmente en Balzac, quien lo menciona en su novela de tema andrógino *Séraphita* (también en *Louis Lambert*), aunque de una forma subordinada a la presencia de

Swedenborg, el místico sueco. Saint-Martin retoma el mito de la caída, de la desviación de un estado luminoso al que estaba destinado originalmente el ser humano. Sin embargo, éste conserva en el fondo de sí mismo los restos de su glorioso destino primordial y la reminiscencia de tal paraíso perdido, por lo que es posible su reintegración a tal estado sublime, previa ascesis, y con él, de toda la naturaleza caída, con lo que el hombre se convierte en obrero de la reconciliación entre Dios y el cosmos.

Otro gran nombre que hay que mencionar en relación con la pervivencia del tema andrógino en corrientes esotéricas y/o místicas es Swedenborg, cuya importancia en la literatura decimonónica francesa no dejan de subrayar estudiosos como Anna Balakian y Antoine Faivre. Este último afirma que “aucun mystique n’a eu sur la littérature française du XIXe siècle une influence aussi profonde, aussi durable, que Swedenborg. Balzac, Baudelaire, Nerval, George Sand lui doivent beaucoup, mais aussi Strindberg et de nombreux autres écrivains parmi les plus grands” (1973, 105).¹¹

En el caso de Swedenborg, personalmente todavía no logro comprender el éxito obtenido en términos de devotos lectores, que se renuevan generación tras generación, hasta la actualidad. Las vastas y minuciosas descripciones de lo que vio, oyó o simplemente de lo que habló con los ángeles, no me parecen especialmente inspiradas, nada que produzca arrobos o escalofríos al leerlas, como sí ocurre con ciertos teósofos, tanto barrocos (Boehme), como modernos (Blavatsky), en los que se aprecia un impulso tanto visionario como intelectual.

Un estudioso de Balzac y de Swedenborg como Jacques Borel ha encontrado en el estilo seco¹² del místico sueco un factor más bien positivo: “La vraie originalité de Swedenborg réside au contraire dans son évocation si concrète des êtres et des choses de là-bas, cet antropomorphisme phénoménal, à peine traversé par un brin de merveilleux” (1967, 153), aunque no mucho después parece que el crítico perdió la paciencia con el autor visionario, pues escribe: “Rien de moins mystique, (...) aucune chaleur, aucun élan, aucun

¹¹ Cf. también el artículo de Anna Balakian “El swedenborgismo y los románticos”, en su libro *El movimiento simbolista* (1983).

¹² Estilo seco que debe mucho sin duda a la formación científica y matemática previa de Swedenborg, antes de sus visiones y de su paso a un misticismo angélico. Su mirada profética no perdió su distanciamiento objetivista, su carácter descriptivo y casi sociológico de la vida de los ángeles. Puede decirse que Swedenborg es el Max Weber de la sociología angelical.

enthousiasme ne le traverse. L'émotion ne soulève jamais son auteur, la flame sacrée ne l'inspire pas, la grâce ne le visite pas. Toujours rationnel, de style sinon de propos, il ne veut que rapporter son message fidèlement, comme il l'a "vu et entendu". (1967, 159).

No obstante la disparidad de opiniones sobre el estilo y la profundidad de Swedenborg, la duda incómoda que surge por no saber si estamos ante una visión o un delirio, lo cierto es que muy pronto, desde la aparición de sus doctrinas angelológicas a mediados del siglo XVIII -en un contexto cristiano-, sus ideas cruzaron las fronteras lingüísticas y culturales y se desarrollaron en otros ámbitos, como ocurrió con la literatura francesa del siglo pasado, cuando se mencionan a Balzac, a Baudelaire, a Gautier, a Nerval, nombres clave en el canon literario y de clara impronta swedenborguiana. De particular importancia en las visiones celestiales e infernales de Swedenborg son los ángeles, cuyas rutinas y trabajos en gran medida se asemejan a las que realizan aquí hombres y mujeres, sólo que desarrollados en un nivel superior, celeste. Quizá influya en su vida más bien monótona el que algunos de los ángeles fueron hombres (y mujeres) en el pasado, estuvieron encarnados por un período antes de liberarse de sus cuerpos (des)compuestos y adquirir más bien cuerpos de luz. Pero las cosas continúan de manera parecida en el otro mundo, en lo que a diferencia de sexos se refiere, pues hay ángeles tanto masculinos como femeninos que se enamoran entre sí y se casan, conformando así el andrógino ideal:

La femme et l'homme étant faits l'un pour l'autre et les anges étant des deux sexes, on se marie au ciel comme sur terre: conjonction de deux en un seul mental, où le mari représente l'entendement et la femme la volonté. Quand la conjonction descend dans les inférieurs de leur corps, elle est perçue comme amour, amour conjugal qui se dit au ciel cohabitation, la conjonction est maximale lorsque les époux se regardent face à face. (Borel, 1967, 141)

La postulación de estos matrimonios celestiales que consumaban una totalidad andrógina, según una lógica de complementariedad de los opuestos, es una idea que va a influir en la manera en que se presenta el tema en la narrativa decimonónica, en especial en un autor como Théophile Gautier, en su novela *Spirite*, según veremos en un próximo capítulo¹³. Curiosamente eso no pasa en el otro pionero del tema, Balzac, con su *Séraphita*,

¹³ Escribe Yeats en su libro *Autobiografías*: "... porque únicamente en Swedenborg lo consciente y lo inconsciente se hacen uno --como en esa boda de ángeles que describió como un contacto del ser

pues aquí la existencia del andrógino no depende de la consumación de un amor heterosexual y terreno, pues está centrada en un personaje, la Serafita del título, que no necesita de nadie para lograr complementación sexual, pues en sí mismo/a posee ambos sexos. Como Jano, el dios bifronte, tiene dos máscaras: Serafita y Serafitus (su apelativo masculino).

Otro elemento swedenborguiano de amplia resonancia en el campo estético fue su noción de “correspondencia”, término que adquiriría gran abolengo en el vocabulario romántico, y al que el bardo maligno de Baudelaire celebra en un famoso poema. El autor de *Les fleurs du mal* confiesa que la fuente de tal concepto la encontró en Swedenborg, quien afirma que las cosas del cielo están en correspondencia con las humanas y que el mundo natural lo está con el mundo espiritual, idea que, por supuesto, no es original del sueco, sino que es propia del pensamiento mágico en general, como ya quedó establecido desde la Antigüedad con el famoso dicho de la *Tábula Esmeraldina* de los herméticos: “Como arriba, es abajo; como abajo, es arriba”. Para el caso, Baudelaire también hubiera podido mencionar como fuente de tal concepto algunos de los textos del *Corpus Hermeticum*, traducido por su amigo el estudioso Louis Ménard, y que permitieron al poeta imaginar a su Satán Trismegisto, heredero de Hermes.

Un último aspecto de las doctrinas de Swedenborg es que sus descripciones de los ángeles y de sus vidas en el más allá influirían mucho en la manera en que, a mediados del siglo XIX, el espiritismo naciente imaginaria el mundo de los espíritus con los que el médium se pone en contacto mediante el trance o la escritura automática, a tal grado que a veces en algunos textos del siglo XIX aparecen unificadas tales corrientes ideológicas, el espiritismo y el swedenborguismo, cuando en verdad son cosas bien distintas. Cuando Swedenborg predicó en la segunda mitad del Siglo de las Luces, aún no nacía el espiritismo, que vendría al mundo un siglo después en el ámbito anglosajón. No obstante su afinidad en lo que se refiere a creencia en los “espíritus”, lo cierto es que en el místico sueco prava un fuerte sentimiento religioso y visionario, que suele estar ausente en tales grados en los

todo--, se aúnan tan completamente que Coleridge pensaba que Swedenborg era a la vez hombre y mujer” (1990, 136).

espiritistas, más empíricos y materialistas a su manera, que para creer tienen que ver a los fantasmas y oír sus toquidos, por lo que recurren a trances.

Tales trances pueden ser de dos tipos: cuando incorporan a una entidad que habla o escribe por el médium, o la salida del espíritu del médium para viajar por dimensiones angelicales, mientras su voz notifica a los oyentes del círculo de las maravillas vistas y los conocimientos e idiomas adquiridos --sólo mientras dure el trance, lamentablemente para el médium--. En este último caso suele asociarse también con el magnetismo, otra palabra cargada del vocabulario esoterológico del siglo XIX, pues es el magnetizador el que tiene el poder de inducir magnéticamente un trance en la persona que se presta a ello. Un ejemplo literario de esta fusión entre Swedenborg y el espiritismo es la novela de Gautier, *Spirite*, en el que a un trasfondo ideológico swedenborguiano explícito, se le une una práctica espiritista por parte del personaje masculino central, la escritura automática. Tal fue el prestigio de Swedenborg en el siglo XIX, que, no sólo el espiritismo o el magnetismo, sino también otras corrientes de pensamiento quisieron lucirse con su nombre, por ejemplo, la Masonería adoptó su nombre en algunos de sus rituales, sin que existan constancias firmes de que Swedenborg haya tenido contactos con tal organización.

Ya que hemos mencionado la palabra magnetismo, conviene darle un cierto contenido intelectual como corriente ideológica a caballo entre la ciencia y el esoterismo. Tal término es sinónimo es mesmerismo, que subraya al descubridor del fenómeno, Franz Mesmer (1734-1815), mientras que la expresión magnetismo lo hace al objeto descubierto (la fuerza magnética), por lo que son términos intercambiables. Mesmer había postulado en su tesis doctoral de medicina la existencia de un fluido sutil presente en todos los cuerpos y entre ellos, origen de fenómenos como el calor, la luz y la electricidad, y que se manifestaba tanto en los movimientos de los planetas como en los de los seres más pequeños. Cuando la circulación de tal fluido en el interior del organismo humano no está en armonía con el fluido universal, es cuando sobrevienen los desórdenes nerviosos. De aquí se derivaba toda una terapia que recurría al trance de los pacientes como medio de reestablecer una adecuada circulación fluidica. Poco antes de la Revolución Francesa, Mesmer se trasladó a París, desde donde logró que sus teorías tuvieran una gran recepción, a pesar de los ataques de la ciencia oficial, en diversos medios, incluidos los oculistas y literarios --aunque no

exclusivamente--, al grado que, a lo largo del siglo XIX, se fue consolidando toda una literatura de tema mesmérico, a la que contribuyeron autores como Hoffmann, Balzac, Shelley, Gautier, Poe, Victor Hugo, Darío, Lugones y Castera, entre varios¹⁴. Es así como puede considerarse al mesmerismo como una corriente intelectual (con diversas variantes) de gran importancia durante el siglo XIX. En el próximo capítulo ampliaremos algunos aspectos sobre esto.

Hemos pretendido aquí mostrar algunas líneas de pensamiento importantes para la temática andrógina y que, a partir del Renacimiento, estuvieron presentes en la cultura europea, incluso en los momentos de represión. Ellas resurgirán con fuerza en el siglo XIX con el romanticismo. Algunas de ellas muestran un perfil más filosófico, como es el caso del neoplatonismo ficiniano, mientras que otras se inclinan por la religión y el esoterismo, tal como ocurre en autores como Swedenborg y Saint-Martin. Incluso, en el caso del mesmerismo, se pretende acceder al estatuto científico, muy en consonancia con los nuevos tiempos ilustrados. Todas ellas se vinculan ideológicamente, en mayor o menor grado, con los cambios radicales que introduciría el romanticismo. Estudiemos, pues, tal conexión.

¹⁴ Para abundar sobre Mesmer y su teoría del magnetismo animal, así como sobre su impacto literario, cf. Chaves (1998) y Viatte (1942).

CAPÍTULO III: ROMANTICISMO, OCULTISMO Y SECULARIZACIÓN

Del ángel al fantasma: transformaciones del paisaje mágico

Los pocos nombres mencionados en el capítulo anterior de la planilla esotérica del siglo XVIII deben hacernos pensar en lo parcial que resulta verlo únicamente como el “Siglo de las Luces”, a menos que se amplíe el contenido de la palabra “Luces”, para incluir no sólo las de la Razón (las luces claras), sino también las que están más allá (o más acá) de ella (las luces oscuras), las de la intuición y la imaginación. En el mismo siglo conviven las luces racionalistas (Voltaire, Diderot, etc.) y los iluminados penumbrosos, como Swedenborg o Saint-Martin. El contenido del término iluminismo en el siglo XVIII es doble: racionalista, por un lado, y místico-esoterizante, por otro. La Revolución Francesa se alimenta de ambos (en distinto grado): se apoya en Rousseau (1712-1778), pero también en Mesmer (1733-1815). Ambos posibilitan con sus discursos el ataque al viejo orden de cosas. Esta coyuntura finisecular se manifiesta literariamente en el surgimiento del romanticismo, que, ya por apoyo, ya por rechazo, se liga históricamente a tal evento sociopolítico de 1789, y más abstractamente, al concepto de revolución, de transformación humana del mundo social y colectivo, en una dirección utópica.

Haremos en este capítulo una revisión del paisaje esotérico de la segunda mitad del siglo XVIII y, sobre todo, la centuria siguiente, la romántica, con el fin de dar contenido conceptual (e informativo) a corrientes del pensamiento esotérico cuyos nombres suelen usarse sin mucho contenido específico, como generalidades que apelan más a lo curioso y anecdótico, que a lo histórico y cultural, como en nuestro caso. Se impone tal recuento en esta investigación sobre los avatares del andrógino, en la medida en que éste era pieza clave en la especulación esotérica sobre los orígenes (y metas) del ser humano y del universo, por lo que la figuración androgínica circulaba ampliamente en dichos medios mágicos, de donde pasaría en muchos casos a los ambientes artísticos y literarios. Tal revisión histórico-esotérica, que se aborda en la segunda parte del capítulo, opera teniendo como trasfondo el amplio proceso de secularización del pensamiento, las instituciones y las costumbres.

Este proceso secularizador se venía dando por lo menos desde el Siglo de las Luces, como afirma Gutiérrez-Girardot, aunque otros autores, como Alleau y Couliano, se van más atrás, hasta el Renacimiento. Por su parte, Gilbert Durand se remonta todavía más lejos, hasta el siglo XIII, para establecer el punto de partida de este proceso de degradación simbólica, de secularización, que estaría en el núcleo de la modernidad:

se ve que la desgracia de la conciencia occidental no data del 'desgarro' kantiano, sino de Tomás de Aquino e Inocencio III, de esa separación radical, en un primer momento, del mundo profano, abierto al saber, y el mundo de la fe, y, en un segundo momento, de la subordinación de estos dos mundos a las realidades de la historia, a la voluntad de los príncipes de este mundo. (1999, 25)

No necesariamente hay que compartir la postura "tradicionalista" de Durand que ve como una suerte de decadencia, de nueva caída, todo este proceso de secularización y modernización, para apreciar la justeza de los tres momentos señalados por él como puntos nodales en las metamorfosis del pensamiento occidental: siglo XIII, según acabamos de ver; siglo XVI: Renacimiento y Reforma, con el consiguiente robustecimiento de la ideología de la objetividad profana; y siglo XIX: romanticismo y modernidad, con la supremacía de la explicación histórica y el encadenamiento de los hechos. Es este tercer momento el que más nos interesa en este ensayo, en su vinculación con la temática erótica y específicamente andrógina. En tal sentido, puede adelantarse que la secularización de las ideas va de la mano de una sexualización de las costumbres, y que es en esta nueva interrelación de fuerzas que el andrógino florece en el siglo XIX. Literariamente esto se ve en la importancia que tiene la androginia en el ideario erótico que el romanticismo impone. Estas ideas podremos desarrollarlas mejor en la última parte del capítulo.

Empecemos, pues, con la caracterización esotérica. En el panorama mágico del siglo romántico es posible distinguir tres corrientes importantes: primero, el mesmerismo, que sirve de transición entre los siglos XVIII y XIX, y del que ya hemos dicho algo en el capítulo anterior; luego, ya con una clara impronta decimonónica, el espiritismo (anglosajón y francés) y el ocultismo (teosófico y ascético, como el de Blavatsky; mágico y sexual, como en Randolph). Veamos primero el caso del mesmerismo.

El mesmerismo y su literatura

En la mezcla subversiva ocultismo/revolución, surgen corrientes como el mesmerismo republicano, representado por autores como Jean Louis Carra y Nicolas Bergasse¹, fervientes mesmeristas que creen que, en el universo analógico, en el mar de correspondencias que es el mundo, las causas físicas pueden producir efectos morales, no sólo individualmente sino a gran escala. La idea mística que los mesmeristas tienen de la naturaleza hace pensar en Rousseau, pues oponen el vigor de la Naturaleza primitiva a la decadencia de la sociedad moderna. Quieren retornar al estado puro natural, escapar del torrente de las instituciones sociales y luchar contra la depravación de las clases sociales. Francia debe transformarse en una república “car le grand système physique de l’univers qui régit le système moral et politique du genre humain est lui-même une véritable république”, según Carra. La circulación armoniosa del fluido vital omnipresente, hipótesis sobre la que trabaja Mesmer, en un nuevo orden social, puede producir una Francia sana y próspera. El mesmerismo se convierte así en una moral emanada de la física general del mundo, donde Dios no es puesto fuera del universo, sino que opera desde dentro de éste mediante la acción dirigida de ese fluido etéreo omnipresente. Estas ideas “subversivas” no pasan inadvertidas para el orden monárquico, que intenta restringir las actividades de los mesmeristas.

Este lado político del mesmerismo ha sido poco valorado, pues es más fácil mantener el prejuicio racionalista de verlo sólo como charlatanería o pseudociencia. Sobre tal faceta escribe Darnton:

Même s’il n’est considéré que comme le vestige fossilisé d’une théologie morte, le mesmérisme mérite d’être exhumé de son coin d’histoire oublié car il montre comment les idées politiques abstraites prennent vie dans la France des années 1780, comment les affaires les moins suspectes peuvent être déformées pour servir à la mise en accusation de l’Ancien Régime. (1984, 133)

En las postrimerías del siglo XVIII hay una admiración casi religiosa por la ciencia. Los vuelos en globo que tanto entusiasman a la gente encarnan el milagro científico. El mesmerismo, a pesar de lo que vaya a decir después la Academia de Ciencias, aparece

¹ Para ampliar sobre estos y otros autores, revisar el excelente libro de Robert Darnton, *Le mesmérisme et la Révolution* (1984).

vinculado al pensamiento científico, aunque sus explicaciones y pruebas no generan confianza más que en unos cuantos representantes de la ciencia oficial. Para muchos franceses letrados de los años ochenta del siglo XVIII “le mesmerisme offre une explication sérieuse de la nature, de ses forces merveilleuses, invisibles, et même, dans certains cas, des forces qui gouvernent la société et la politique” (Darnton, 1984, 12). Tal entusiasmo por la ciencia en general, y por el mesmerismo en particular, borra a menudo el límite, por otra parte todavía no muy definido, entre ciencia y pseudociencia, frontera borrasca en la que se ubican la doctrina y la práctica de Mesmer y sus seguidores.

Al principio, el magnetismo (el otro nombre del mesmerismo, que pone énfasis en el fenómeno producido y no en el descubridor) no parece contrario al espíritu de las Luces (claras), con su culto a la razón, aunque, después de su proscripción académica, sirva como punto de encuentro con un movimiento opuesto en sentido, el romanticismo. No en balde se ha dicho de Mesmer que fue el primer romántico alemán que cruzó el Rin, preparándole el camino a la propia Madame de Staël, casada, por cierto, con un barón mesmerista y swedenborguiano, combinación nada rara, dada la afinidad entre las doctrinas de Mesmer y Swedenborg.

El mesmerismo, lejos de morir con el Ancien Régime, se asimila a diversos sistemas filosóficos del siglo XIX, dado su carácter ecléctico. Si antes se había aliado con Swedenborg y Saint-Martin, ahora lo hace con algunos de los representantes de la llamada “Filosofía de la Naturaleza”, una de las facetas del pensamiento romántico, o, más adelante, con el espiritismo de mediados de siglo. Cabe destacar que en Europa continental, el magnetismo aparece más vinculado a la magia y sus misterios, mientras que en Inglaterra y Estados Unidos tiene una pretensión mucho más científica, ligada a lo que hoy se llamaría “medicina alternativa”, sistemas de curación que funcionan con supuestos distintos de las de la medicina alopática dominante, del tipo de la acupuntura o la homeopatía. El mesmerismo tampoco escapa a la lectura de filósofos como Fichte, Schelling, Schubert y Schopenhauer. Estos dos últimos autores incluso escriben con profusión sobre el magnetismo: el primero, Schubert, en su famosa e influyente *Simbólica de los sueños* (1814); el segundo, Schopenhauer, en un capítulo que agrega años después a su obra ya publicada, *De la voluntad en la naturaleza*.

Las consecuencias literarias de este interés por el magnetismo no se hacen esperar, y muy pronto surge un corpus textual de tema mesmérico en diversas lenguas (Hoffman, Shelley, Poe, Hawthorne, Sand, Dumas, Gautier, Kleist, Novalis y, en América Latina, Nervo, Castera, Fernández Güell), donde suele aparecer el magnetizador como el villano, y la sonámbula como la víctima, en sus versiones más dramáticas, o el mesmerista como enamorado y la magnetizada como objeto de deseo, tal como exclama Rubén Darío en su poema *Ite, Missa Est*: “Yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa, /virgen como la nieve y honda como la mar”. Cuánto abunda en el imaginario erótico decimonónico la atracción masculina por la amada inmóvil de Nervo o la bella muerta de Poe, quien afirmaba en su ensayo *Filosofía de la composición* que “la muerte de una hermosa mujer es incuestionablemente el tema más poético del mundo”.

De la lista de autores mencionados, un caso más bien excepcional es el de Shelley, con su poema “The Magnetic Lady to her Patient” (1822), en el que el papel dominante es desempeñado por una mujer, quien pretende convencer a su amador de que ella nunca le pertenecerá, texto que en su primera estrofa logra mostrar poéticamente los distintos pasos del trance mesmérico y la idea de fluido (“the powers of life”). Dice la magnetizadora a su magnetizado:

‘Sleep, sleep on! forget thy pain;
 My hand is on thy brow,
 My spirit on thy brain;
 My pity on thy heart, poor friend;
 And from my fingers flow
 The powers of life, and like a sign,
 Seal thee from thine hour of woe;
 And brood on thee, but may not blend
 With thine. (s.f., 705)

Que en este poema la mujer tenga un papel dominante en la relación magnética puede vincularse con el hecho más general de una posición más “feminista” del propio Shelley, en el sentido de favorecer una tendencia hacia la igualdad de derechos para ambos sexos, pues sólo entre iguales es posible establecer un vínculo amoroso. Esta es la base de su visión del andrógino, tal como se verá más adelante, levantada sobre una complementariedad entre iguales jerárquicos aunque distintos en función. Tal postura ante la diferencia sexual lo

destaca por sobre el ambiente misógino del siglo. Shelley, y también Schlegel (con su novela *Lucinda*), son de los pocos autores románticos relativamente “progresistas” en la cuestión de la relación entre los sexos, incluidas las connotaciones políticas.

La revelación de los espíritus

No sólo el mesmerismo, entre el conjunto esotérico, manifiesta aspectos revolucionarios en el ambiente finisecular del XVIII. El espiritismo es otro ejemplo de tendencia esoterizante que en sus inicios se vinculó con la acción política y la rebeldía social, si no en todos sus practicantes, sí en buena parte de ellos. Hemos visto cómo el mesmerismo no existía en estado puro, aislado de otras corrientes de ideas, sino precisamente lo contrario, estableciendo alianzas doctrinales sin perder su particular sello: la curación, el trance; la práctica magnética, no sólo la especulación swedenborguista. Este carácter más empírico y menos especulativo del mesmerismo de alguna manera se encuentra también en el espiritismo, donde más allá de las lecturas y las acciones morales cotidianas, se necesita la operación espírita, el trance mediúmnico.

El espiritismo surgió a mediados del siglo XIX en los Estados Unidos, con la publicación del libro de Andrew Jackson Davis, *The Principles of Revelation*, así como con el caso de las hermanas Fox en Hydesville, Nueva York, que en marzo de 1848 comenzaron a experimentar supuestas comunicaciones con los muertos por medio de toquidos, en una especie de telegrafía entre mundos. El ejemplo exitoso de las hermanas Fox que, aunque excluidas de su iglesia y de su pueblo, triunfaban como médiums en Nueva York, alentó a que salieran de las sombras más y más “contactados” (lo que nos hace recordar el fenómeno contemporáneo de quienes dicen tener comunicación con extraterrestres), y que su ejemplo fuera seguido por muchos y muchas, pues aunque ambos sexos podían desarrollar la facultad del trance, la mujer lo hacía mejor, dada su pasividad innata, propia del sexo femenino -- según el criterio sexual de la época--.

Así, el espiritismo en sus inicios se ve vinculado con teorías y actitudes políticas y religiosas de tipo reformador, y, en el caso específico de Estados Unidos, con la abolición de la esclavitud. En México también se da este involucramiento del espiritismo en el ámbito político por medio de Francisco I. Madero, que pasa de su situación de cómodo hacendado

a luchador por la democracia y contra la dictadura porfirista, bajo la tutela de los espíritus de Morelos y de Benito Juárez. En los Estados Unidos, eran los espíritus de Washington y de Jefferson los que llamaban a la insurrección contra los esclavistas.

Volviendo al espiritismo estadounidense, en su excelente biografía y estudio cultural sobre el ocultista y escritor de ascendencia negra, Pascal Beverly Randolph (1825-1875), el estudioso John Patrick Deveny caracteriza así aquel primer espiritismo:

On a more mundane, political level, it is fair to say that there was not a single early spiritualist who was not also a reformer and abolitionist and whose views on the spirit world were not intermingled with often radical theories on the abolition of slavery, marriage reform, fringe medicine, feminism, socialism, natural foods, dress reform (the "anticorset" movement, woolen "jaegers", "bloomers"), phrenology, prohibition, the abolition of taxes, universal insurance schemes, the water cure and the like. (1997, 10)

Los espiritistas, igual que sus colegas de siglo, los mesmeristas y, también, como veremos luego, los ocultistas, muestran todos un gran aprecio por la ciencia y buscan siempre su apoyo. Están a favor de la ciencia como método, aunque no con la visión materialista del mundo que de ella obtienen filosofías como el racionalismo y el positivismo. Apoyan sin restricciones los lemas de "Ciencia-Progreso-Democracia", consigna que gana cada vez más adictos a lo largo del siglo. Este primer espiritismo no hace énfasis en el desarrollo místico y trascendental, como pasará después con la versión francesa de Allan Kardec, o con las mezclas establecidas con swedenborguistas. En cierta forma puede decirse que, en este último caso, los ángeles que veía el místico sueco se transforman en los espíritus de los muertos que, desde el más allá, pueden comunicarse con los vivos y contar las maravillas de la vida celestial, o los horrores del infierno, con la ayuda del médium. El aire doméstico que Swedenborg les había dado a sus ángeles calzó muy bien con la vida que describían los muertos en el más allá.

En el espiritismo más maduro y más teórico de Kardec, a diferencia del anglosajón, se acepta la teoría de la reencarnación, lo que dividirá las filas de espiritistas entre reencarnacionistas y antirreencarnacionistas, división similar al proceso acaecido en la corriente ocultista, que se bifurcará en la subtendencia de una supuesta tradición occidental de misterios (cábala, hermetismo, neoplatonismo, alquimia), claro: cristiana y

antirreencarnacionista, y otra subtendencia “oriental”, que es la representada por la teosofía de Blavatsky, quien añade a los anteriores ingredientes intelectuales, el budismo y el hinduismo, y, en consecuencia, hace de la reencarnación una de sus doctrinas esenciales.

Sobre esto, una breve digresión. No obstante tales ingredientes indobudistas, no nos engañemos: el filtro interpretativo es occidental, más emparentado con el hermetismo renacentista, por ejemplo², que con una lectura “oriental”. En palabras de Hanegraaff, “oriental conceptions have been adopted *only* to the extent that they could be assimilated into already existing western frameworks. And these frameworks were either occultist or romantic in nature, i.e., they were of western origin” (1998, 377). En este sentido, incorporar la doctrina de la reencarnación, por ejemplo, en el esoterismo occidental a partir del siglo XIX, no significa necesariamente una “orientalización” del rumbo tomado hasta ese momento, desviarse de una supuesta tradición occidental, pues el punto de vista seguido para absorber tal doctrina, así como las nuevas funciones que se le asignan en el esquema especulativo, hace pensar más bien en una “occidentalización” de aquélla³. Nótese el contraste de percepción: en Occidente, tal doctrina es vista con una óptica optimista (oportunidad de mejorar incesantemente) y evolucionista (extensión del paradigma darwinista de la evolución), mientras que en la perspectiva indobudista, el renacimiento es enfocado como algo esencialmente negativo de lo que hay que liberarse: salir de la rueda del *samsara*; amén de que el esquema evolucionista está ausente en tal contexto filosófico-religioso.

Retomando el hilo del espiritismo, se ha mencionado su predilección por las mujeres como sujeto mesmerizable, lo que va acompañado por un reconocimiento de su sexualidad. Esto resulta muy de avanzada en el contexto victoriano de la época, cuando se discutía sobre el estatuto sexual de la mujer, acerca de si su función se restringía a ser reproductora

² Un punto en común entre Blavatsky y los renacentistas herméticos y neoplatónicos es la postulación de una religión original, una *prisca theologia*, de la que habrían emanado las diversas religiones históricas. De hecho, la palabra “teosofía” en la interpretación blavatskiana alude a este sentido de “sabiduría divina”, primigenia, original.

³ No se equivocaba Guénon al afirmar que muchos de los términos orientales que usan los teósofos en sus escritos “empleados algo errónea y atravesadamente, casi siempre no sirven más que para disfrazar conceptos puramente occidentales” (1989, 99).

de la especie, en la versión materna, o dadora de placer, en la versión de “mujer fatal”. Los espiritistas se adelantan a muchos en reconocer el derecho de la mujer al placer sexual, al orgasmo; favorecen las ideas del “amor libre” de Charles Fourier (un socialista utópico lector de Swedenborg, de quien extrae el principio de correspondencia y analogía como clave de su propia visión social y política). Fourier en la política y Baudelaire en la poesía son dos hijos de la analogía de Swedenborg.

Un ejemplo de un espiritista que devendrá en ocultista y para quien la sexualidad femenina tiene gran importancia es el ya citado Randolph⁴, quien al tiempo que, en su condición de médico heterodoxo, desarrolla una sexología profana que busca la satisfacción de la pareja, en especial de la mujer; también elabora, a nivel oculto, todo un planteamiento de magia sexual, esto es, que usa el acto sexual en sus operaciones taumátúrgicas. Sobre estos dos aspectos del discurso sexual de Randolph (que con rigor podrían llamarse exotérico y esotérico, o público y privado), escribe Deveney:

All these medical views on sex were also part of Randolph's larger theories on spiritualism and magic. The vital energy, especially magnetic energy, that flowed in proper sexual intercourse was the support of mediumship and clairvoyance and ultimately (...) was the energy that connected the human soul with the powers of the celestial spheres. (1997, 29)

Estos acercamientos del espiritismo con temas como sexualidad, amor libre, divorcio y feminismo, le dieron cierta fama de libertino, lo que no era poca cosa en el siglo victoriano, sobre todo para las mujeres que militaban en las filas espíritas, o que habían pasado por sus cuartos penumbrosos con sus mesas giratorias. Esto explicaría, a nivel de biografía, un caso como el de Madame Blavatsky, quien, tras abandonar a su marido y lanzarse a recorrer el mundo, conoce en sus años de juventud ese ambiente en que se cruzan los viajes, la bohemia, el arte, las drogas, el amor libre y el espiritismo (al que abandonará posteriormente para desarrollar su ocultismo teosófico). Estas experiencias de juventud

⁴ Autor, entre una amplia bibliografía, de una novela de corte iniciático y fantástico: *Ravalette* (1863). Esta veta literaria y especialmente narrativa es compartida por otros importantes esoteristas de la época, como Éliphas Lévi con *Le sorcier de Meudon*; Bulwer Lytton con *Zanoni*, o Madame Blavatsky con sus crónicas de viaje (*Por las grutas y selvas del Indostán*) y sus cuentos fantásticos (*Narraciones ocultistas*).

servirán para que, años después, sus enemigos la amenacen con revelar públicamente una supuesta vida sexual libertina (de la que incluso habría resultado un hijo ilegítimo)⁵, cosa que, por supuesto, ella negará una y otra vez, llegando incluso a tener que mostrar un certificado médico de incapacidad para tener hijos por malformación del útero. Por otra parte, tanto ella como su colega H.S. Olcott --con quien fundara la Sociedad Teosófica en 1875--, siempre insistieron en el carácter “asexual”, “andrógino”, de la dama rusa, desinteresada de su propio cuerpo en términos de sexo, aunque no en los de comida y tabaco.

Este rechazo de la sexualidad en Blavatsky --por contraste con su aceptación por parte de Randolph-- debe ser matizado, primero, con el trasfondo victoriano en que se produce, favorable al ascetismo indobudista de Blavatsky; segundo, con que, quizá, en la práctica, ella fuera más liberal de lo que uno imaginaría al leer sus escritos, como se hace evidente en el incidente que narra el poeta Yeats en su autobiografía y que, a pesar de tener cierta extensión, reproduzco con el afán de suavizar las ideas sobre el puritanismo sexual de la teósofa rusa:

Cuando empecé a frecuentar su casa (la de Madame Blavatsky), cosa que muy pronto habría de hacer constantemente, me fijé en una mujer de mundo, hermosa e inteligente que de veras parecía fuera de lugar allí, por más penitente que se considerase ella misma. Muy pronto, se produjo un gran escándalo y mucho chismorreó, pues era manifiesto que la penitente estaba metida en enredos con dos jóvenes de los que se esperaba que se convirtiesen en sabios ascéticos. El escándalo fue tan grande que Madame Blavatsky tuvo que convocar a la penitente y hablarle en los siguientes términos: “Nosotros pensamos que es necesario aplastar la naturaleza animal; hay que vivir castamente tanto en acciones como en pensamientos. La iniciación se otorga sólo a aquellos que son enteramente castos”, y después de hablar un rato en este estilo vehemente, con la penitente abrumada y avergonzada de pie frente a ella, concluyó: “Sólo puedo permitirle uno”; su sinceridad era indudable: pensaba que lo único importante es lo que sucede en la mente y que si no se es capaz de

⁵ Es una hipótesis sostenida por Marion Meade en su *Madame Blavatsky. The Woman behind the Myth* (1980). Esta autora explica el puritanismo sexual de la Blavatsky adulta como un intento de purgar su pasado libertino, que incluye drogas, diversos amantes e inclusive un hijo anormal que habría muerto de niño. Parecería que sigue vigente el poder de la difunta teósofa para generar las más extravagantes teorías sobre sus años oscuros, desde que abandona marido y hogar sin haber cumplido los veinte, hasta poco antes de la fundación de la Sociedad Teosófica, ya cuarentona.

dominar la mente, nuestras acciones tienen muy poca importancia.
(1979, II: 73)

Randolph y Blavatsky, no obstante sus ideas opuestas sobre el sexo, son ejemplo de figuras que se inician en el espiritismo y que posteriormente evolucionarán hacia el campo del ocultismo, con poco reconocimiento social, en el caso del primero, con gran éxito, en el caso de la segunda, a pesar de fuertes golpes en su contra⁶.

El ocultismo como superación de la fenomenología espírita

Al hablar de ocultismo, debemos tomar unas cuantas precauciones, y recordar que antes del siglo XIX no hay “ocultismo”, en los sentidos filológico e histórico del término, pues es hasta mediados de dicha centuria cuando tal término es acuñado por el mago francés Éliphas Lévi como neologismo, con tanta fortuna que muy pronto pasa a otras lenguas occidentales. Desde otro ángulo, René Guénon designa por ocultismo en especial a esa tendencia mágica francesa que parte de Lévi y que llega, a finales de siglo, a artistas-magos como Stanislas de Guaita o Josephin Péladan y, sobre todo, Papus, seudónimo de Gérard Encausse, definitivamente más mago que artista.

Guénon agrupa el ocultismo junto con el espiritismo y la teosofía blavatskiana, que él llama algo despectivamente “teosofismo”, y que constituirían, a juicio suyo, versiones bastardas de lo que muy pomposamente llama “la Tradición”. Guénon, dada su rigidez conceptual antihistoricista, es incapaz de ver la afinidad estructural de teosofías de diversos momentos historicoculturales, pese a sus diversos contenidos e ingredientes, según épocas. Ya se trate de la teosofía antigua de Plotino, la renacentista de Ficino, la barroca de Boehme o la moderna de Blavatsky, todas tienen en común un esquema emanatista y circular del cosmos, así como una mirada común positiva sobre las posibilidades humanas en términos de libertad, de reintegración a un estado primordial de gozo, de divinidad. Algo de este

⁶ Me refiero sobre todo al “affaire Coulomb” (la traición del matrimonio Coulomb en la India, que entregó supuestas cartas de Blavatsky a los misioneros cristianos --sus enemigos religiosos--, las que pretendían probar el carácter fraudulento de algunas de sus acciones paranormales) y al informe negativo sobre ella dado por la Society for Psychical Research, de Londres. Informe que, cien años después, sería cuestionado por la propia institución debido a su deficiente metodología.

espíritu teosófico anida en muchos de los autores románticos, como bien lo ha expuesto Meyer Abrams⁷.

A diferencia de Guénon, creo que no es necesario separar “ocultismo” y “teosofismo”. Creo que en esta división guenoniana funciona un prejuicio nacionalista que busca separar la tradición mágica francesa de la anglosajona, dominada esta última por la teosofía. Si bien es cierto que los ocultistas franceses hacen más énfasis en autores del canon mágico occidental, también lo es que Blavatsky los conoce y los menciona, sólo que agrega otras autoridades, fuentes hindúes y budistas, sobre todo en la segunda parte de su carrera ocultista, la que consolida con *La Doctrina Secreta* (1888). Es esta obra la que marca la nueva dirección más “orientalista” de su enseñanza, después de haber vivido varios años en La India, estudiando en sus fuentes y ayudada por eruditos locales como Subba Row. Esta versión sincrética de ocultismo occidental y filosofías hindúes y budistas marca una ruptura (para algunos críticos) con su anterior obra, *Isis develada* (1877), que estaría más acorde con los esquemas del ocultismo occidental, pero no en versión francesa, sino anglosajona; un ocultismo que, sin excluir a los clásicos franceses como Lévi, abarca también a figuras como Randolph, como Emma Hardinge Britten y como la propia Madame Blavatsky.

En vez de una versión ampliada de *Isis develada* --que era el objetivo inicial de la autora cuando se puso a escribir *La Doctrina Secreta*--, el resultado fue un libro totalmente distinto, en estilo literario y en densidad de ideas, acorde con la nueva dirección “orientalizante”. Se pasa de Hermes a Buda. Así, desde el punto de vista de ocultistas occidentales más “ortodoxos”, Blavatsky sería una iniciada fallida, que perdió el camino, pues cayó presa del influjo oriental, de la llamada Logia de Tebas, opuesta a la Logia de Luxor, de dirección hermética y occidental. Este juicio supone (además de la existencia y rivalidad de tales logias del antiguo Egipto) la real participación de Blavatsky en el ocultismo sexual y post-espírita de Randolph y de la Hermetic Brotherhood of Luxor --lo que históricamente parece estar suficientemente establecido⁸--, una orden que, junto con la

⁷ Cf. *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature* (1973).

⁸ Sobre la relación de Madame Blavatsky con Randolph y la Hermandad de Luxor, es indispensable consultar el libro *The Hermetic Brotherhood of Luxor*, de Godwin, Chanel y Deveney (1995). Sobre los vínculos y rechazos entre las diversas órdenes esotéricas, pueden consultarse los ensayos “Magia y ocultismo en el siglo XIX” (Chaves, 1996) y “Western Esoteric Schools in the Late Nineteenth and

Sociedad Teosófica y la Hermetic Order of the Golden Dawn, fue el otro vértice del triángulo de sociedades ocultistas más importante de la segunda mitad del siglo XIX, poco o nada valorada la primera, muy influyentes las dos últimas.

Blavatsky, Randolph y Britten, en tanto ocultistas, se quejan de que al espiritismo le falta una filosofía. Deveney sintetiza la percepción de estos tráfugas espiritistas cuando dice que

The principal and continuing lack in spiritualism was a consistent philosophy of what exactly the new movement was dealing with the "spirits" and the "spiritual world". Theories abounded, usually simplistic and as various as the spirits that propounded them through the mouths of the mediums, but a universally accepted philosophical view of the nature of the spirits was lacking. (1997,14)

A falta de una explicación general del funcionamiento del cosmos, el espiritismo comienza a ser cuestionado desde dentro. Ni siquiera Allan Kardec logra salvarlo de su indigencia teórica, a pesar de que presenta una versión espiritista más desarrollada conceptualmente, que no se contenta con la "fenoménica" de mesas bailantes, ouijas y toquidos de los muertos. Como dijimos, en un principio esta falta de proyección filosófica del espiritismo viene a ser llenada con Swedenborg y sus ángeles, y en vez de comunicarse con éstos en trance visionario, los vivos ahora llaman a sus muertos en una sesión espiritista. El ángel se vuelve fantasma.

También se critica del espiritismo su carácter pasivo, ya sea por el lado del médium, ya por el lado del espectador de la sesión, que se limitan a experimentar lo que la alteridad disponga. El ocultismo, por el contrario, hará énfasis en que cada ser humano tiene la potencialidad de desarrollar la visión espiritual, de tener acceso a otras dimensiones, previo un proceso de adiestramiento de la voluntad, la imaginación y las emociones.

Las carencias filosóficas y de entrenamiento mágico individual del espiritismo vienen a ser llenadas en los casos de Randolph, Britten y Blavatsky por el ocultismo, que en el caso

Early Twentieth Centuries" (van Egmond, 1998), así como los libros de Francis King (1990) y de Mc Intosh (1974), el primero explorando sobre todo el ámbito anglosajón, el segundo dirigiendo su atención en especial al contexto francés.

de esta última casi es sinónimo de teosofía⁹, o más bien, el teosofismo es la versión blavastkiana de ocultismo, así como la de Randolph irá más por el lado de la magia sexual.

No sólo Blavatsky se afana por definir el ocultismo, sino también Britten quien, en un artículo titulado *Occultism defined* (1887), dice algo con lo que Blavatsky estaría de acuerdo, aunque lo llamara con nombres diferentes según otras fuentes:

The subjects which engage the attention of the speculative occultist are THE CREATOR, or creative power; WORLD BUILDING, and the order and design of the earth and its spirit spheres; MAN, and his relations to the Creator, the earth, and his fellow-man. DESCENT OF SPIRIT into matter, and its growth through embryotic stages, during which period it is first *elemental*, then *animal*, then *man*. ASCENT OF SPIRIT into matter, and its progress through future stages of growth as planetary and solar spirits. (Godwin, Chaney, Deveney, 1995,284-285)

Básicamente estos son los temas que aborda Blavatsky en *La Doctrina Secreta*, pero los llama cosmogénesis (THE CREATOR, WORLD BUILDING) y antropogénesis (MAN, DESCENT OF SPIRIT, ASCENT OF SPIRIT), con nombres e inspiración budistas e hindúes, pero sin descuidar la comparación con el neoplatonismo, el hermetismo y la cábala occidentales, todo esto armado en un cuadro impresionante de carácter sincrético. La obra hace gala de una vasta erudición, a veces usada sin suficiente criterio filológico o histórico, sin que esto reste coherencia a los planteamientos doctrinales. Lo que le falta en consistencia histórica, le sobra en consistencia mítica, que es finalmente lo que anima el discurso de Blavatsky: cultivar la imaginación mítica en un horizonte secular.

En comparación con espiritistas y mesmeristas, el ocultismo, entendido como esta particular corriente de la segunda mitad del XIX, parecería más conservador en asuntos eróticos, optando por la abstinencia sexual, como Blavatsky y Britten, cuando menos doctrinariamente hablando (“La iniciación se otorga sólo a aquellos que son completamente castos”, dijo la teósofa a la dama casquivana que menciona Yeats). Sin embargo, este

⁹ En una de sus últimas obras, *La clave de la teosofía*, Madame Blavatsky niega esta equivalencia entre teosofía y ocultismo, pero la diferencia la establece fundamentalmente sobre la base de conocimiento práctico (que genera un gran poder sobre los demás) --en el caso del ocultista-- y un conocimiento teórico y una enseñanza moral --en el caso del teósofo--, lo que no es un criterio muy fuerte, puesto que los tres aspectos (teoría, práctica y moral) van entrelazados.

rechazo del sexo no es total en el campo ocultista, como lo ejemplifican los casos de Randolph y de otros miembros de la Hermetic Brotherhood of Luxor, como Peter Davidson y Thomas H. Burgoyne. De hecho, esta tendencia sexual en el ocultismo crecería con el tiempo, sobre todo por las ramificaciones europeas (alemanas y francesas) de la Fraternidad Hermética de Luxor, que incluye a alguien como Papus, en pleno corazón mágico *fin-de-siècle*, y que seguiría vigente en la germánica O.T.O. (Ordo Templi Orientis), en Aleister Crowley y en Marie de Naglowska.

Más allá de las diferencias entre mesmerismo, espiritismo y ocultismo, lo cierto es que las tres corrientes tienen en común una postura filosófica idealista, en contra del materialismo, pero que no va contra la ciencia --según la entienden--, a la que admiran y usan en sus discursos. En este sentido resulta curioso la alianza que se da entre “lo oculto” y la ciencia en cierta literatura finisecular, donde el relato fantástico usa en sus tramas a la ciencia como apoyo a los misterios planteados, tal como ocurre en varios autores hispanoamericanos, como Leopoldo Lugones, Rubén Darío o Amado Nervo.

Secularización: de la expulsión de Satán a la muerte de Dios

Los anteriores aspectos comunes en el ocultismo del XIX apuntan en una misma dirección, la del fenómeno más amplio y muchas veces señalado de la secularización, de la pérdida de prestigio e influencia social de las instituciones religiosas tradicionales en el nuevo orden productivo, algo ya estudiado por Max Weber para la relación entre capitalismo y protestantismo. Más recientemente, un crítico hispanoamericano, Rafael Gutiérrez Girardot, señaló la importancia de tomar en cuenta tal horizonte de secularización en los estudios sobre el modernismo, el simbolismo y el decadentismo de fin de siglo XIX, y en general para el romanticismo, cubriendo así todo el siglo, no sólo su final. Es, pues, en este contexto amplio de la secularización en el que hay que entender al ocultismo decimonónico, con sus pretensiones de ligar la antigua tradición mágica con los nuevos descubrimientos e hipótesis geológicas, astronómicas y paleontológicas. Un caso concreto: la teoría darwiniana de la evolución de las especies es retomada por el ocultismo, extendiéndola a un nivel cósmico, donde las almas también evolucionan, de mundo en mundo o, en el caso de los reencarnacionistas, de vida en vida, hasta su ulterior liberación.

Jean Pierrot señala para el caso de la sociedad francesa:

L'histoire de la société française au cours du XIXe siècle révèle indéniablement une diminution progressive de la foi religieuse, et un recul de la pratique, malgré les efforts entrepris par la hiérarchie catholique et certains milieux d'intellectuels ou d'écrivains, à partir de la Restauration, pour effacer les traces de la déchristianization générale qui avait accompagné l'époque révolutionnaire. (1977, 103)

Aquí convendría señalar que la descristianización señalada por el autor va acompañada, como compensación, de un crecimiento de tendencias gnósticas y heréticas como las representadas por el ocultismo. Ya no hay una Inquisición que persiga y queme a heterodoxos religiosos, aunque la substituye una inquisición pretendidamente científica que dice quién es un sabio y quién un charlatán. Pero el ocultismo no teme a la ciencia, la admira e incluso la imita (a su manera): por esto surgen las *ciencias ocultas*; antes, se había hablado del *arte hermético*. Nótese el cambio de énfasis: del arte a la ciencia. La magia no se turba ante el adversario, al que no considera como tal, sino más bien como su aliado contra la ortodoxia religiosa, católica o protestante.

En esta paulatina variación del paisaje religioso, hasta ahora totalmente cristiano, se comienzan a robustecer estos por ahora pequeños brotes de disidencia religiosa, de alternativa espiritual, proceso que resurge en el siglo pasado y que se acelerará en el actual, sobre todo en la segunda mitad, con ocultismos hippies y posmodernos, *New Age* y religiones “orientales” (como si el cristianismo o el judaísmo no lo fueran). Una de las marcas sociales de la magia en el siglo XIX es su mayor “democratización”, su acceso a mayores sectores sociales, gracias en parte a los periódicos y las revistas, una novedad en las formas de transmisión del conocimiento mágico usadas hasta ahora: el libro, el contacto personal, el éxtasis, la droga, la visión... La clara frontera reinante hasta el momento entre magia culta y magia popular se torna difusa en el siglo XIX, tendencia que se acentuará en esta centuria.

En su afán de comprender el fenómeno occidental de la secularización (en distintos grados, según áreas culturales y geográficas, y según el desarrollo económico), Gutiérrez Girardot recurre a la historia de las ideas:

En ella se ve cómo el proceso de secularización se inicia con la Ilustración en el siglo XVIII, continúa a comienzos del siglo XIX

con la Ideología de Destutt de Tracy (“filosofía oficial en nuestras escuelas”, según Menéndez Pelayo) y el utilitarismo de Jeremy Bentham y se extiende con el krausismo en España y el positivismo en Latinoamérica durante la segunda mitad del siglo. (1988, 48)

El fenómeno secular se da en múltiples planos de la vida social, abarcando no sólo las actitudes filosóficas y religiosas (como es el caso del ocultismo), sino también el erotismo y el arte. En el caso del primero, normalmente se tiende a pensar en el siglo XIX como un período de extrema represión sexual, olvidando que, al mismo tiempo que ésta opera, también comienza a darse una proliferación discursiva sobre el sexo nunca antes vista, ya observada y estudiada por autores como Michel Foucault y Peter Gay. Se produce una incitación política, económica y técnica para que se hable de la sexualidad en términos de análisis, contabilidad y clasificación, no ya desde un punto de vista religioso, sino racional y moderno. Asistimos a la conformación de una pluralidad de discursos seculares sobre el sexo, que comienza a ser visto como algo que, más que tolerar, hay que dirigir e insertar en sistemas de utilidad social. Un ejemplo elocuente en este sentido es el control de la natalidad, que crece en países como Francia e Inglaterra. Hemos señalado anteriormente cómo en esta polémica sexual que afecta al siglo, el ocultismo también estuvo presente, apoyando causas como el amor libre, la emancipación de la sexualidad femenina y el divorcio.

La secularización creciente también se manifiesta en el cambio de la dinámica sexual, dada la mundanización de la mujer que el capitalismo industrial propicia, su salida del hábitat hasta ahora dado por el orden patriarcal: el hogar, y su moderno involucramiento en actividades mundanas: consumo mercantil, diversión, educación, trabajo, política (feminismo y socialismo), participación ocultista (un campo privilegiado en los tiempos modernos para la acción femenina). Este trastocamiento de roles sexuales alimenta la lucha de sexos en términos de una profunda misoginia, que en la segunda mitad del siglo XIX logra su apogeo en términos literarios y pictóricos.

Además del sexo, la literatura es otro campo privilegiado de la secularización, no sólo como “sustituto” laico y excelso de la religión, como ocurre en tantos románticos, sino también, al interior de ella, en los cambios de uso del lenguaje, donde conjuntos metafóricos

antes usados en contextos religiosos, pasan ahora a formar parte de un entorno erótico, adquiriendo incluso, en ciertos casos, una connotación blasfema, como ocurre en algunos poemas de Baudelaire o de Rebolledo, por citar tan sólo dos autores entre muchos posibles. El afán demoníaco o profanador de tales artistas se produce dentro de este contexto desacralizante y moderno, de ruptura con lo viejo y esclerosado. A diferencia del arte neoclásico, que supone un canon y una preceptiva que deben ser acatados por todos, en el caso del romanticismo, éste se levanta como un elogio de lo diverso y lo original, lo nuevo y particular, lo no hecho antes (aunque posteriormente devenga en lugar común). En la relación autor-texto-lector, el siglo XIX privilegia, de manera especial en la historia del pensamiento literario¹⁰, el vínculo entre autor y texto; el énfasis está puesto en la expresividad del poeta, en su capacidad de transmitir emociones, y no, como en los neoclásicos, en el vínculo texto-lector, en la comprensibilidad y didactismo del texto literario.

La confluencia entre magia y literatura que se opera en el siglo pasado tiene, en este contexto secularizante, tanto una función estética, como otra semirreligiosa, de búsqueda de sentido, según señala Gutiérrez Girardot:

...pese a la nebulosidad del ocultismo o de las teosofías, éstas tuvieron una función en la literatura del siglo pasado: independientemente de su procedencia dogmática y de su contenido, dicha función fue primariamente estética. En un doble sentido: para expresar “correspondencias” en un mundo predominantemente regido por el principio del símbolo (la creación de símbolos y el uso de la metáfora entendida como una insólita correspondencia llegaron a identificarse más tarde, en algunos vanguardismos, con la literatura, especialmente con la poesía misma), y para explicar el proceso de la propia creación, como es el caso de W.B. Yeats con *A Vision* (1938) o *La lámpara maravillosa* (1916) de Valle-Inclán. Pero esas “teosofías” tuvieron otra función. Fueron “saberes” --en el sentido más amplio de la palabra-- que servían a la pregunta por el devenir del mundo, (...) eran un sustituto de la religión y a la vez una forma de protesta contra el mundo moderno de la ciencia. (1988, 81)

¹⁰ Cf. *El espejo y la lámpara*, de M.H. Abrams.

Tendríamos entonces que la doble función estética del ocultismo es la expresión de correspondencias y la explicación del proceso creativo, aunque añadido una tercera función: la de fuente temática e ideológica, como en el caso de la literatura fantástica, que el romanticismo “inaugura” a fines del XVIII con la novela gótica inglesa y, en el ámbito francés, con *Le diable amoureux* de Cazotte (a quien, por cierto, Nerval incluyó en su recuento de personajes misteriosos: *Les illuminés*).

En cuanto a la idea de Gutiérrez Girardot del ocultismo como “sustituto de la religión”, no se trata tanto de “sustituir” a “la religión” (en abstracto, y en concreto el judeocristianismo), sino de vivir otra forma de religiosidad, que, en un contexto más tolerante y laico, puede ahora manifestarse, apoyada ya no tanto en el dogma y la fe, como en el conocimiento directo y la experiencia de lo sagrado (cuando menos en teoría). En realidad el ocultismo no sustituye a la religión, pues en sí mismo es religión¹¹. El propio Gutiérrez Girardot reconoce más adelante que “si la secularización había despertado la necesidad de una nueva mitología y la experiencia urbana la necesidad de dar un nuevo sentido de las cosas, el ocultismo en especial y el llamado espiritualismo servía para satisfacer la necesidad de dar un nuevo sentido a la vida” (1988, 82). Este nuevo sentido es de carácter religioso, no sustitutivo de éste, aunque con otras características acordes con los nuevos tiempos que corren.

Por último, en lo que se refiere a “una forma de protesta contra el mundo moderno de la ciencia”, hemos visto cómo esto es relativo, en la medida en que la protesta ocultista va por el lado de la explicación materialista y positivista (reduccionista y dualista filosóficamente hablando) y no contra el método y el ideal de racionalidad, asombrosa

¹¹ Un ejemplo elocuente de poeta obligado por la modernidad a *modificar* su religiosidad (no a “sustituirla”) es Yeats, quien en sus *Autobiografías* escribe: “Yo era diferente de los de mi generación sólo en una cosa: soy muy religioso, y como Huxley y Tyndall, a quienes detestaba, me habían privado de mi sencilla religión de mi infancia, me fabriqué una nueva religión, una iglesia casi infalible de tradición poética, de un amasijo de historias, personajes y emociones, inseparable de su expresión primera, pasada de generación a generación por poetas y pintores con cierta ayuda de filósofos y teólogos” (1990, 13-14). Por supuesto que buena parte de estos “filósofos y teólogos” vienen de los campos de la magia y del misticismo. En esto de la creación de una mitología propia a partir de diversas fuentes, Yeats se limita a seguir el ejemplo de los románticos alemanes, quienes ya habían propuesto (por ejemplo Schelling) que todo poeta debería crearse su propia mitología religiosa para robustecer la creación artística.

separación que el ocultismo ejecuta en una operación de alta magia epistemológica. De aquí que el ocultismo literario copie el lenguaje de la ciencia, sus descubrimientos y teorías, y las anexe a la visión mágica por medio de una explicación superlativa, en la que el dato científico también tiene una explicación esotérica (la histeria explicada por el mesmerismo, por ejemplo). Esto es muy claro en el caso de la literatura fantástica, que tiene en el siglo XIX un período de esplendor.

El ocultismo es magia secularizada, magia actuando en un contexto histórico de modernidad creciente, de después de la Ilustración, que no quiere pelear con la ciencia porque reconoce en ella a su hermana distanciada, por lo menos desde el siglo XVII, cuando Descartes se alejara de Bruno. Uno es glorificado y el otro quemado. Ambas instancias quieren la transformación del mundo, la ciencia sobre todo en el aspecto exterior, la magia en ambos (exterior e interior), aunque poco a poco se tenga que limitar al último aspecto. Esto ocurre a partir de Éliphas Lévi, quien subrayará los aspectos autotransformativos de la magia, de conocimiento personal y cósmico a la vez, sin pretender ya que la labor del mago sea la modificación del mundo material, que ahora es trabajo del científico.

Réné Alleau ve los orígenes de la secularización, no en el siglo XVIII, como lo hace Gutiérrez Girardot, sino en el Renacimiento, con una perspectiva del asunto a más largo plazo (no tanto como Durand, según señalamos al inicio de este capítulo), y que se relaciona con la transformación del símbolo en alegoría. La sociedad se torna profana cada vez más y el símbolo (religioso) ya no es un elemento de experiencia personal sino solamente, o sobre todo, objeto de cultura. Esta transformación del símbolo en alegoría que postula Alleau nos remite al planteamiento de Walter Benjamin de la caída del símbolo en signo¹², sólo que mientras éste ubica tal evento en un tiempo mítico, Alleau lo hace quizá con demasiada precisión en el siglo XV. A partir de entonces, con diferentes velocidades, habría una expansión de lo secular y profano, un vaciamiento de lo sacro en el mundo, el imperio de la luz de la razón sin los encantos de la noche. El romanticismo sería justamente una reacción ante ese proceso cultural de secularización, que se habría acelerado en el siglo XVIII con la

¹² Cf. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres", de W. Benjamin.

filosofía de las Luces, pero que venía de más atrás. Esa noche que lo secular rechaza es lo que reivindicaban los románticos, junto con el amor-muerte, la naturaleza y el sueño¹³.

El romanticismo constituye una reacción ante la secularización, pero es impensable sin ésta. Algo parecido ocurre con el ocultismo, que pretende contrarrestar los efectos nefastos del materialismo científico, pero que se encuentra fascinado con la mentalidad científica, con la búsqueda de *leyes* y con la *práctica* espiritual (desarrollo de poderes visionarios para comprobar personalmente lo que la doctrina oculta postula); la práctica, no sólo la especulación producto de la lectura o el diálogo con colegas. La reacción romántica y ocultista no detuvo el curso secularizador del siglo XIX, pues a nivel colectivo y social lo que predominó fue el enfoque racionalista y científico, con su producción tecnológica e industrial que seducía tanto a las masas como a la élites. Según Claude Mettra:

...es a fines del siglo XVIII cuando la literatura vuelve a encontrar el mundo infernal; ya no dejará de ampararse en él, desde Hugo a Nerval, desde Rimbaud a Breton, desde Novalis a Thomas Mann. Pero no es más que literatura: una exploración aristocrática del espíritu o una secuencia de citas. En cuanto a lo esencial, el cuerpo social continúa siguiendo el camino tomado en el Renacimiento, que es la vía real del hombre en su soberanía. (1978, 15)

Mettra establece asimismo un interesante vínculo entre secularización y melancolía, como “símbolo desgarrador del fin de Satanás”:

Si la Melancolía obsesiona con tan insistente fidelidad a la imaginería del Renacimiento es porque ella es el rostro condenado de un horizonte que el hombre moderno ya no reconoce como suyo. Comienza entonces lo que podría llamarse la expulsión de Satanás, la negación de las tinieblas, la afirmación de ese imperio luminoso cuyo sol serían los poderes desbrozados de la Razón. (1978, 11)

Si bien la melancolía se consolida como tema y como icono (Durero) en el Renacimiento, el romanticismo del siglo XIX la pondrá de nuevo en circulación, acuñando toda una serie de términos vinculados: *mal du siècle*, *ennui*, *spleen*... Lo hace en un contexto secular que terminará fijándola como “neurosis”, ya en el fin de siglo, con gente como Freud y los poetas decadentes.

¹³ Cf. *El alma romántica y el sueño* (1981), de Albert Béguin.

La “expulsión de Satán”, para usar la metáfora de Mettra, tiene que ver con el planteamiento de Couliano de represión de lo imaginario en Occidente luego del Renacimiento por la contrarreforma (católica y protestante) y no es algo que ocurra sin consecuencias, pues Dios no puede existir sin su doble, so pena de tornarse inaccesible para la humanidad. Al ser el hombre intermediario entre el cielo y el infierno, y al desaparecer Satán, sólo queda un abismo entre el hombre y Dios. Si el exilio de Satán comenzó en el Renacimiento y se consolidó en el XVIII con la Filosofía de las Luces, en el siglo XIX sobrevendrá la muerte de Dios.

Fue Jean Paul quien comenzó a escribir sobre “la muerte de Dios”, aunque fuera Nietzsche quien hiciera famosa tal expresión a fines de la centuria pasada. En un primer momento (renacentista), la secularización quiere expulsar o eliminar a Satán; en un segundo momento (romántico), a Dios. Pero destruir la dualidad Dios/Satán implica poner en crisis a la humanidad occidental que hasta entonces se ha guiado por ella, lo que llevará a que el “Hombre”, como sujeto teórico, sea desconstruido, en un tercer momento disolutivo, que comienza en la segunda mitad del siglo XX, por corrientes como el “antihumanismo” (en sentido filosófico, no moral) de autores como Foucault, Lacan o Derrida (el momento “posmoderno”). Quizá el siglo XXI asista a un cuarto momento, la muerte de la “Mujer”, sujeto socioteórico que, a fines de siglo XX, está a la alza, después de acaecida “la muerte del Hombre”. Si a la muerte de Satán siguió la de Dios, cabe la posibilidad de que a la muerte del Hombre suceda la de la Mujer, dada la estrecha asociación entre ambas categorías. Ya se verá.

Quiero acabar este apartado referente a la secularización con un breve pero ilustrativo recorrido iconográfico que nos muestre cómo tal proceso se manifiesta, ya no sólo a nivel de las ideas y las costumbres, sino también de las formas estéticas. A partir del Renacimiento se dio una recuperación de la androginia, como puede apreciarse en las representaciones similares en postura y expresividad que hicieron Leonardo y Salaino (fig. 1) de San Juan Bautista, un santo que la tradición cristiana de Oriente había vinculado con una naturaleza andrógina (cf. Zolla, 22-23, 1990). Por otra parte, la ambigüedad sexual de algunas figuras de Leonardo es algo ampliamente señalado, sobre todo a partir del siglo XIX, por algunos críticos de arte, así como por algunos ocultistas (Péladan es el caso más

notable). En las representaciones del Bautista que hacen Leonardo y sus imitadores llama la atención el carácter francamente adolescente que el santo adquiere, su aspecto suave y barbilampiño, tan diferente de la representación más extendida de un San Juan adulto, viril, barbado, tosco, más apropiada para alguien que pasaba largos períodos en el desierto y que se alimentaba de grillos y miel.

Pero no es en el arte secular donde la androginia tuvo su apogeo desde el Renacimiento, sino en esa corriente más bien religiosa constituida por la tradición alquímica, en la que el andrógino aparece vinculado a lo mágico y a lo espiritual. Hay mucha iconografía alquímico-hermética en la que él está presente, pues incluso llegó a representar una etapa en el proceso de transformación que la alquimia supone. Aquí damos tan sólo tres ejemplos, uno proveniente de finales del siglo XV (fig. 2), y dos más sacados del libro de emblemática de Michael Maier, *La fuga de Atalanta*, de 1617 (figs. 3 y 4). En ninguna de ellas hay la mínima pretensión naturalista y su carácter es manifiestamente simbólico, pues supone un conocimiento de la doctrina alquímica para el desciframiento de sus distintos elementos.

Para el siglo XIX, que es el siglo que más nos interesa, diversos artistas se lanzaron a un proceso de androginización de la figura humana, entendida sobre todo como una feminización de lo masculino. El primero de ellos es Girodet de Roussy-Trioson (1767-1824), cuyo *Endimión* (fig. 5) se volvería célebre y aparecería como referencia en diversos autores literarios de tema andrógino, empezando por Balzac. En la segunda mitad del siglo, dos pintores en los que la androginia jugó un papel importante fueron Gustave Moreau (fig. 6) y Jean Delville (fig. 7). En el caso de Moreau, se trató de una estrategia generalizada de representación de la figura humana¹⁴, mientras que en Delville no aparece tan acentuada. Sin embargo, la imagen seleccionada, *La escuela de Platón*, es especialmente interesante, en la medida en que Delville recupera la figura de Jesús y los doce apóstoles y la transforma en

¹⁴ Al respecto, escribe Mario Praz: “En Moreau las figuras son ambiguas y casi no se distingue en el primer momento cuál de los dos amantes es el hombre y cuál la mujer; todos los personajes están unidos por sutiles vínculos de parentesco como en la *Lesbia Brandon*, de Swinburne: los amantes son como consanguíneos, los hermanos como amantes, los hombres tienen rostros virginales, las vírgenes, rostros de efebo; los símbolos del Bien y del Mal se enlazan y se confunden equivocadamente. No hay contraste alguno de edades, de sexos, de tipos: el sentido secreto de esta pintura es el incesto, la figura exaltada es el andrógino, y la última palabra es esterilidad” (1969, 307).

ese Platón crístico, rodeado de sus discípulos masculinos, algunos de los cuales adoptan posturas que el canon pictórico había atribuido tan sólo a mujeres.

Otro pintor y dibujante que se sintió atraído por la androginia fue el inglés Aubrey Beardsley, como puede apreciarse en su ilustración de la famosa novela de Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (fig. 8), que se convirtió en una de las referencias decadentes inevitables, como veremos en detalle más adelante. Otra versión suya es la viñeta de la figura 9, en la que el andrógino adquiere un tono más sombrío, más diabólico, cercano a una figuración androgínica que circulaba en los ambientes esotéricos, como lo demuestra el grabado del mago francés Éliphas Lévi (fig. 10), en que el andrógino se vincula con la imagen del macho cabrío y su connotación satánica. Lévi había tomado esta imagen pero sin diabolismo y buscó más bien otorgarle valor simbólico, y específicamente alquímico (de aquí las palabras “solve” y “coagula” escritas en los brazos, y que corresponden a fases del proceso alquímico). En cuanto a los signos sexuales, Lévi representó los senos femeninos pero sustituyó el falo con la vara de Mercurio, consiguiendo un efecto muy parecido. Esta representación del “andrógino sabático”, es decir, el macho cabrío bisexuado, tuvo muy buena acogida en el diseño de nuevos mazos del tarot a fines del siglo XIX y principios del XX, específicamente en el Arcano XV, “El diablo”. Hasta entonces, la iconografía de la carta había ubicado al demonio hacia la mitad superior de la carta, sentado o de pie, con reminiscencias de fauno, y hacia la mitad inferior, un hombre a un lado y al otro una mujer, encadenados a la figura diabólica central como signo de esclavitud. Estos tres elementos se fundieron en uno solo: se mantuvo al diablo, quien incorporó los signos sexuales de los dos absorbidos, con lo que se hermafroditizó.

Según lo han señalado autores como Dijkstra y Paglia, durante el fin de siglo se produjo un deslizamiento del ideal estético de la mujer hacia el adolescente, su efebización, debido, en parte, al ambiente de tensión entre los sexos. Una de las imágenes más influyentes en tal sentido fue *Superest Invictus Amor* (fig. 11), del pintor norteamericano Elihu Vedder, que fortaleció la visión del adolescente andrógino, el cual aparece de pie, con su larga cabellera feminizante, sobre un pedestal conformado por dos rostros, uno femenino y otro masculino, como si se tratara de un Jano bisexual. La asociación del adolescente con el ángel



Fig. 1: *San Juan Bautista*, Andrea Salaino (f.S XIV-p.S XV).



Fig. 2: *Conjunción de los seres opuestos*, finales del S. XV.

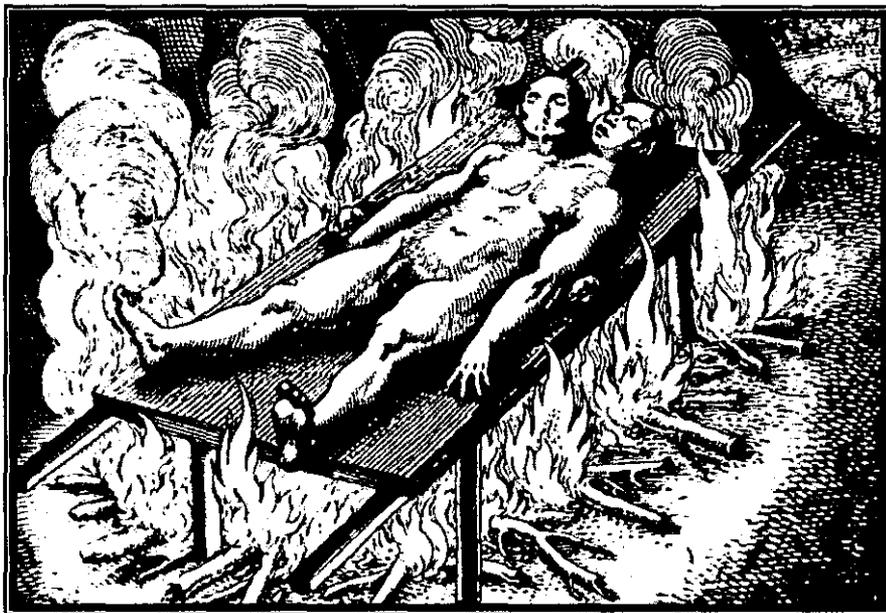


Fig. 3: *Andrógino en la hoguera*, Michael Maier, 1617.



Fig. 4: *Alberto Magno señalando al andrógino*, Michael Maier, 1617.



Fig. 5: *El sueño de Endimión*, Girodet, 1793.



Fig. 6: *Orfeo en la tumba de Euridice*, Gustave Moreau, 1890.



Fig. 7: *La escuela de Platón*, Jean Delville, 1897.



Fig. 8: Dibujo para *Mademoiselle de Maupin*, A. Beardsley, 1897.



Fig. 9: Viñeta, Aubrey Beardsley.



Fig. 10: *La cabra sabática*, Eliphas Lévi, 1896.



Fig. 11: *Superest Invictus Amor*,
Elihu Vedder, 1889.



Fig. 12: Pintura de John Duncan, 1908.



Fig. 13: *Cupido húmedo*, W. A. Bouguereau, 1891.



Fig. 14: *Primavera*, H.F. Heine, 1899.

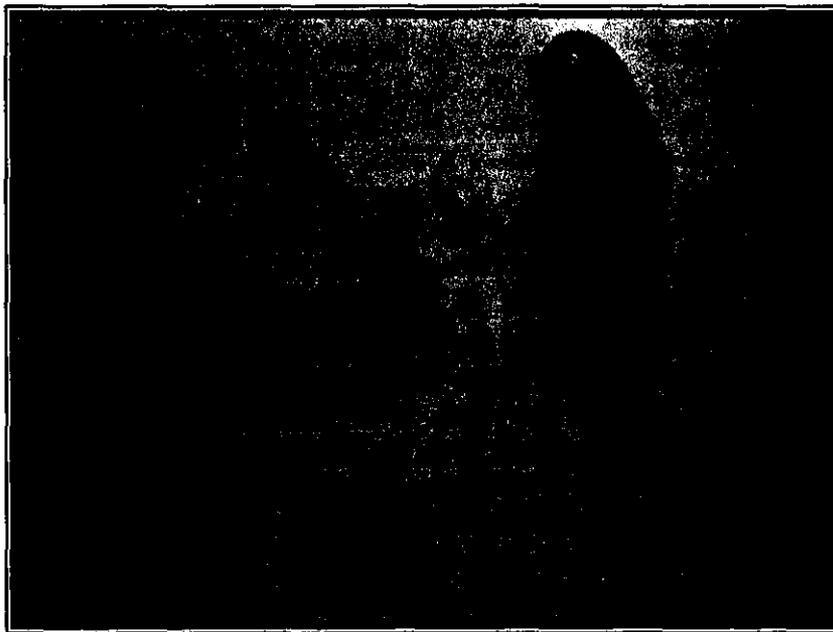


Fig. 15: *La caída del día*, William Rimmer.



Fig. 16: *EL amor de las almas*, Jean Delville.

fue común, como puede apreciarse en la propia figura de Vedder y en las de John Duncan (fig. 12), Bouguereau (fig. 13) o en la Primavera masculina-adolescente de Heine (fig. 14).

Los sueños angelicales de androginia no suelen acabar bien, por lo menos si nuestra referencia es *La caída del día*, de William Rimmer (fig. 15), en la que vemos a un fornido ángel sin sexo (o castrado). Su anatomía claramente masculina está incompleta. Por otra parte, su vuelo no parece de triunfo sino de derrota, como si hubiera sido alcanzado por un rayo, con lo que su ascenso se ve interrumpido. No en balde se trata de la caída del día y, con éste, del ángel. Contrasta esta representación derrotista y centrada en lo masculino con *El amor de las almas* (fig. 16), del ya mencionado Delville, el pintor de *La escuela de Platón*, donde la androginia aparece en un sentido ascendente y con una exacta conjunción de ambos principios, masculino y femenino, como si se tratara de una ilustración de las teorías sexoangelicales de Swedenborg.

Por las imágenes seleccionados, podemos darnos cuenta de la gran distancia que hay entre la iconografía renacentista y posrenacentista del andrógino, de inspiración alquímica y hermética, y la decimonónica, en la que los elementos simbólicos aparecen muy disminuidos (si no ausentes) y en la que dominan más bien aspectos profanos. Ello es producto de la secularización que afectaba todos los ámbitos de la vida social, incluidos los estéticos, por lo que la representación plástica del andrógino no podía quedar ajena a tal proceso.

Amor romántico y androginia

La secularización vista en un apartado anterior coadyuvó a reacciones como el romanticismo y el ocultismo en el siglo XIX. En los ámbitos sexual y erótico, si bien socialmente imperaba una moral muy represiva (la victoriana), había márgenes de licencia. La profusión discursiva sobre la sexualidad contrasta con la rigidez de la conducta mundana, como bien lo han señalado autores como Foucault y Gay. La tensión entre los sexos debido a la mundanización de la mujer que el orden moderno supone se muestra, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX, en la atmósfera misógina que prevalece y que lleva a la consolidación literaria de los tipos de la mujer frágil y la mujer fatal, enfrentadas al debilitado

héroe melancólico¹⁵. Tal malestar masculino ante la irrupción de las mujeres en la escena social se refleja en la doble valencia de que goza el amor a lo largo del siglo dentro de la ideología romántica, donde conviven dos tendencias desde los inicios: una benigna y otra pesimista.

Un buen ejemplo de la erótica benéfica y optimista es el alemán Friedrich Schlegel, de gran influencia entre otros pensadores románticos de su momento. Su vida personal semiescandalosa (primero libertina, después católico converso) quizá contribuyó a un posterior descuido crítico de su obra, algo menospreciada, hasta que en nuestro siglo fuera traída de nuevo a la palestra de la discusión filosófica por Walter Benjamin, quien hizo a Schlegel piedra fundamental en su tesis doctoral *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. En 1799 Schlegel había escrito una novela, *Lucinde*, acusada de pornográfica en su tiempo. Despreciada por muchos lectores y, años después, por el converso autor, *Lucinde* fue defendida por Fichte y por Schleiermacher, y hoy se ha convertido para muchos en la expresión más importante de las ideas románticas en lo que se refiere al amor, al matrimonio y al sexo.

En su defensa de la novela, Schleiermacher formula dos tesis básicas, una de las cuales afirma la original androginia humana, y dice así: “1) Creo en una humanidad divina, que existía *antes* de tomar la forma de hombre o de mujer”, inspirado sin duda en el *Symposium* de Platón, que había traducido al alemán. Schlegel tampoco escapa al encanto del andrógino en sus formulaciones sobre el amor. Sobre éstas, afirma Singer:

Schlegel vuelve a la noción de una totalidad bisexual como forma primordial de la naturaleza humana. La unidad entre hombre y mujer no emana de un contrato legal que supera lo pecaminoso del sexo, sino de la misma unión sexual y del goce mutuo. El amor es la culminación de la unidad física entre seres inherentemente andróginos, cuya concertación culmina en la armonía espiritual. (1992, 427)

Tanto Schlegel como Schleiermacher creen en la posibilidad de “divinizar” a la humanidad, de tornarla hacia sus orígenes divinos. Parte de esta divinización humana resulta

¹⁵ Cf. *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, Chaves (1997).

de la fusión gozosa y armoniosa entre hombre y mujer, cuyo ser como personas libres y autónomas se completa por medio del amor sexual. Cada uno se ve en el otro como en un espejo, se refleja en el otro y adquiere sus rasgos, y así satisfacen en sí mismos, tanto como a través de su unión, la androginia fundamental de la humanidad. (1992, 427)

Como podemos apreciar, en ambos pensadores románticos la condición andrógina ocupa un lugar crucial en su erótica, como lugar de unión de los amantes antes de la Caída y sitio de plenitud en un futuro regenerado y que, sin embargo, no renuncia a la sexualidad. En la novela de Schlegel, el amor humano se torna autónomo, religioso en sí mismo, se sacraliza en la propia carne, sin buscar la sanción de un credo establecido. Amor y religión tradicional se separan: una vuelta de tuerca más de la secularización. Lo que llama la atención en esta tendencia romántica no es sólo la sexualización del amor, sino que tampoco aparece vinculado necesariamente al matrimonio, de aquí su carácter subversivo y que se aleja de la religión institucional, cualquiera que sea el credo. Por esta razón algunos hicieron una homologación inicial entre amor romántico y “amor libre”, esto es, amor sin la sanción matrimonial. A juicio de Singer:

el carácter subversivo del amor romántico es con frecuencia un ataque contra los matrimonios convencionales o forzados que seguían siendo comunes en el siglo XIX, casamientos arreglados por otras razones, no por amor. Cuando los románticos instaban al adulterio lo hacían en general porque podía servir de alternativa a un matrimonio sin amor. (1992, 335)

Pasando del ámbito alemán al inglés en términos de esta visión positiva y optimista del amor romántico, pueden mencionarse los casos de Coleridge y Keats. El primero de ellos define el amor como “un deseo de todo el ser de estar unido a algo, o a algún ser, que se siente necesario para su integridad, por los medios más perfectos que permite la naturaleza y dicta la razón” (citado por Singer, 1992, 323). Coleridge hace derivar de la unión entre hombre y mujer las demás relaciones afectivas (paternales, filiales y fraternales), pues “todo Estado no es más que una familia magnificada”, aunque sin la contundencia con que lo hace Shelley. El vínculo entre hombre y mujer se rige por la complementariedad, pues cada uno posee “cualidades que el otro no tiene”. Coleridge, lector tanto de Platón y de los

neoplatónicos antiguos y renacentistas, así como de los filósofos alemanes contemporáneos, retoma en su teoría amorosa la noción de “fusión”, pieza clave de la erótica platónica: “no sólo una mezcla de lo similar con lo disímil, o de la pasión con el orden, sino también una fusión total entre el amante y la amada” (1992, 325). Aunque no estrictamente platónica (sobre todo por sus derivaciones exclusivamente heterosexuales), la postura amorosa de Coleridge funciona bajo el esquema del andrógino del *Symposium*, según la lógica de la complementariedad y el objetivo de la fusión.

En el segundo autor inglés mencionado, Keats, también aparece la idea de fusión como base del amor universal, aplicado explícitamente a las relaciones entre los sexos, como ocurre en *Endymion*, texto en el que se presenta una búsqueda amorosa en la que el hombre y la mujer buscan “fundirse” entre sí, en un juego de desdoblamientos y espejos. Keats postula que la amistad y el amor constituyen la felicidad suprema, en el contexto de una búsqueda espiritual: “Wherein lies happiness? In that which beck/ Our ready minds to fellowship divine,/ A fellowship with essence; till we shine,/ Full alchemized, and free of space” (1997, 210). La fusión es “that moment that we stept/ Into a sort of oneness, and our state/ Is like a floating spirit’s”. Tras describir el valor de la amistad, pasa al amor, que la supera:

... but at the tip-top
 There hangs by unseen film, an orb'd drop
 Of light, and that is love: its influence,
 Thrown in our eyes, genders a novel sense,
 At which we start and fret; till in the end,
 Melting into its radiance, we blend,
 Mingle, and so become a part of it,--
 Nor with aught else can our souls interknit
 So wingedly: when we combine therewith,
 Life's self is nourish'd by its proper pith,
 And we are nurtured like a pelican brood. (1997, 212)

Notemos en estos versos el trasfondo de trascendencia espiritual (“fellowship divine”, “fellowship with essence”, “alchemized”, “free of space”), y de imaginaria específicamente platónica (por ejemplo, su referencia a la circularidad de los humanos primigenios): “a sort of oneness”, “an orb'd *drop* of light”, “*melting* into its radiance, we *blend*,/ *Mingle*, and so become a part of it”.

De hecho hay en este poema una doble fusión: primero, la de los dos personajes femeninos (la diosa Selene y la mujer mortal, Cynthia) que el joven adora y, segundo, la del amante masculino con la mujer fusionada (habría una tercera implícita y comentada más adelante: la tensión incestuosa con la hermana, Peona, verdadero complemento androgínico). Hay aquí una reconciliación de lo espiritual y lo natural a través de la sexualidad, sin que esto resulte en una reducción del amor a la búsqueda del placer físico. Hay un sí al gozo corporal, pero en una búsqueda espiritual común. De hecho, “Keats representa el erotismo generalizado, aunque sutil, que corresponde a toda la teoría romántica. El sexo, con su poder emocional y su desvanecimiento de una conciencia separada, es la forma más clara de fusión que la gente puede entender” (Singer, 1992, 330).

Abundemos un poco más en el *Endymion* de Keats (1818) y vinculémoslo además con otro Endimión de la época ya visto aquí, el de Girodet (1791) --figura 5--, pues ambas obras (el poema y la pintura) tuvieron reverberaciones sexuales interesantes a lo largo del siglo. Para empezar, Keats no estaba muy seguro de su poema cuando lo publicó, como queda claro por el prefacio, donde se refiere a él como “a feverish attempt, rather than a deed accomplished”, en un contexto de inexperiencia e inmadurez poética. En esto quizá el poeta no se equivocaba del todo, pues *Endymion* no es de lo mejor de Keats: es un poema, más que extenso, extendido, desmesurado; algo flojo dramáticamente; con un Endimión que nunca duerme, activo, y una amada que cambia de rostro constantemente.

Hay diversas versiones del mito que provienen de la Antigüedad (las fuentes son Pausanias, Apolodoro y Luciano de Samosata, según aclara Davis, 1994): dos de ellas vinculan el sueño eterno de Endimión con Zeus. En un caso, Zeus castiga al joven porque lo supone amante de su esposa Hera; en la otra, es el propio Endimión quien, horrorizado ante la eventual pérdida de su juventud y belleza, cual pionero Dorian Gray pide a Zeus, su padre o abuelo, el sueño eterno, con tal de mantener su hermosa apariencia. Si Narciso se hundió en el espejo del agua, Endimión lo hizo en el del sueño. En ambos casos, el sueño eterno proviene del padre, y puede verse como una metáfora de la castración: castigo por haberse acostado con la esposa del padre (sustituta de la madre), o bien, por miedo a vejez y a la fealdad, temor que lleva a Endimión a renunciar a la vida, a la vigilia, a la masculinidad, y a sumergirse en el sueño, en la imaginación, en la feminidad. Quizá fue esta pérdida de

virilidad que supone el mito de Endimión (igual que Hermafrodito en la fuente de Salmacis) lo que no gustó mucho en los tiempos heroicos y burgueses de la Revolución Francesa, que vivieron Girodet y Keats, uno en el continente y el otro en la isla. Sobre esto escribe Davis: “the story of Endymion specifically challenged classical or classicizing conceptions of history and male agency that Keats’s *Endymion*, of 1818, was felt by some of its contemporary readers to be decadent, ‘effeminate’, and un-Grecian” (1994, 185).

La tercera versión es sin duda la más conocida, y es la que vincula al hermoso pastor con la diosa Luna o Selene. Más que otra versión, se trata de un desarrollo de las otras, puesto que en ésta Selene encuentra al pastor ya dormido (por la razón que sea), se enamora y se acuesta con él e incluso llega a tener cincuenta hijas del bello durmiente. Es la versión que Girodet muestra en su cuadro, vinculada con el abordaje poético de Keats, aunque el poeta inglés introduce otros matices: el amor de Endimión se encuentra dividido entre la diosa Selene y la mortal Cynthia, quienes al final se funden en una sola de manera no muy convincente: “I have a triple soul! O fond pretence--/ For both, for both my love is so immense, / I feel my heart is cut for them in twain” (1997, 352). De lo que Endimión parece no darse cuenta es que su amor doble se sintetiza en el que siente por su hermana Peona, quien interviene tanto al inicio del poema, como en el medio y al final, cual eterna compañera:

Who whispers him so pantingly and close?
Peona, his sweet sister: of all those,
His friends, the dearest. Hushing signs she made,
And breathed a sister’s sorrow to persuade
A yielding up, a cradling on her care. (1997, 190)

Hacia el final del poema, Peona es testigo del amor de Endimión y Cynthia. El pastor se separa de ésta, pues debe atender a Selene, y se la encarga a su hermana Peona (“Will be content to dwell with her, to share / This sister’s love with me?”). Posteriormente, tras una temporada de separación, Endimión desaparece con Cynthia y Selene, y Peona queda sola en el bosque. La dirección del sentimiento amoroso del pastor es cambiante. A veces se dirige a la Luna, otras veces a Cynthia, pero también a Peona. Selene inclusive se parece a la hermana (“Thou seem’dst my sister: hand in hand we went/ From eve to morn across the firmament”), por lo que el resultado final de estos ambiguos entrecruzamientos amorosos es

un sentimiento incestuoso espiritualizado, muy en la línea de Shelley y que, después, con Swinburne, perdería su pudor.

Quizá fue este ambiente dulcemente licencioso el que disgustó a algunos de los lectores del *Endymion* (amén de sus carencias literarias), igual que había ocurrido con la versión pictórica de Girodet, que, aunque pintada en pleno fin del siglo XVIII, bajo el imperio de David y su neoclasicismo, ya anunciaba las ambigüedades sexuales del romanticismo. Este nuevo Endimión para nada encarna la dignidad y rigidez de la escuela imperante y presenta otra visión del cuerpo masculino. En palabras de Davis: “Endymion behaves just like the female body as it was imagined in the traditions of pictorial classicism and in iconography of the earlier decades of the eighteenth century in France” (1994, 180). En este sentido, es el principal antecedente de todo ese proceso de androginización de la figura humana que presencié el siglo XIX, según vimos someramente en nuestra anterior deriva iconográfica.

Todo el mito de Endimión se encuentra empapado de una cierta feminidad: el amor de la Luna, el agua de las fuentes y los riachuelos, el sueño, “the watery pillow” con que dormirá el pastor, las cincuenta hijas con la diosa. Al mundo acuático en que habita Endimión llega el rayo lunar y fálico de Selene, con lo que se repite el viejo esquema de que, en los romances entre diosas y mortales, el papel activo lo llevan las mujeres, como ocurre en el mito de Afrodita y Adonis: otra diosa fuerte enamorada de un mortal hermoso y afeminado. Entonces se produce una redistribución de la pasividad y la actividad, contraria al canon sexual patriarcal, en la que la mujer es la activa y fuerte. Pareciera, pues, que hay una cierta potencialidad andrógina en este tipo de mitos que hizo que el siglo romántico retomara a Endimión, con su carga de sexualidad ambigua, tal como puede notarse en el arco que va de Girodet y Keats a Wilde (este último incluso logra establecer un excelente paralelismo entre Selene/Endimión y Salomé/Juan el Bautista, como veremos más adelante). Es curioso que, en el poema de Keats, durante su deambular, Endimión encuentra a Adonis durmiendo, lo que da pie a una especie de guiño intertextual, de “mise-en-abîme”, de ilustración de la situación de un personaje por la visión del sueño del otro. La descripción de Adonis dormido está plena de languidez y voluptuosidad, lo que nos recuerda la imagen pintada por Girodet, con la diferencia de que uno está vestido y el otro desnudo:

In midst of all, there lay a sleeping youth
 Of fondest beauty; fonder, in fair sooth,
 Than sighs could fathom, or contentment reach:
 And coverlids gold-tinted like the peach,
 Or ripe October's faded marigolds,
 Fell sleek about him in a thousand folds--
 Not hiding up an Apollonian curve
 Of neck and shoulder, nor the tenting swerve
 Of knee from knee, nor ankles pining light;
 But rather, giving them to the fill'd sight. (1997, 246)

La ambigüedad sexual generada por la figura de Endimión se presta a diversas interpretaciones, como el contenido incestuoso heterosexual aquí señalado para el poema de Keats, o la carga homosexual en la pintura de Girodet, tal como hace Davis cuando, en su análisis iconográfico, vincula las figuras de Eros y Endimión, bendecidos por el fálico rayo de la poderosa Selene (1994). Con más fuerza en el caso de Keats que en el de Girodet, estamos frente a una visión gozosa del amor, en la que la idea de fusión tiene un puesto central, apuntalando por esta vía el modelo de la complementariedad andrógina.

Pero en el romanticismo no es exclusiva esta visión optimista y benigna del amor (y de la sexualidad --con matrimonio o sin él--), sino que encontramos también una postura básicamente pesimista, escéptica sobre las posibilidades de una relación armoniosa entre los sexos. Hay ya en figuras básicas e influyentes para el romanticismo, como Kant y Rousseau, una desconfianza radical hacia la sexualidad, considerada mala por su propia naturaleza, en la medida en que cosifica al amante, al reducirlo a la categoría de objeto material. De hecho, para Kant hay una sola circunstancia en la que el deseo sexual no se asocia a la inmoralidad, que es el matrimonio, esto es, cuando una persona tiene derecho a la otra como una totalidad, no sólo a su cuerpo. En este sentido, la sexualidad puede llegar a ser moral, pero no lo es en sí misma¹⁶. Si la visión de Kant es negativa, más lo es la de Schopenhauer, de tanta irradiación intelectual a lo largo del siglo, en especial en el ambiente finisecular, pues sus ideas vinieron a dar contenido filosófico a una serie de sensaciones e impresiones estéticas y afectivas, pero sin gran consistencia. Dio cuerpo ideológico a un sentir pesimista y desolado.

¹⁶ Cf. Singer, 1992, capítulo XII.

Estas semillas pesimistas que desde el principio están en la teoría romántica del amor (digamos, en el *Werther* de Goethe), tendrán oportunidad de germinar y de crecer frondosamente a medida que transcurra el siglo y se vaya incrementando la atmósfera victoriana y misógina, hasta llegar a su clímax en el fin de siglo. Puede afirmarse entonces que, aunque las tendencias pesimista y benigna están presentes desde el principio del romanticismo, en un primer momento predominará la visión optimista y, después, ya en la segunda mitad del siglo, dada la distinta correlación de fuerzas sociosexuales, se impondrá de forma casi total la óptica negativa, con los románticos de la decadencia y del simbolismo.

Resulta llamativo cómo este cambio de énfasis en los asuntos amorosos (de positivo a negativo) va de la mano de otras mutaciones románticas, como es la del “paradigma ambiental”, que pasa de la naturaleza a la ciudad. Si los románticos tempranos (los de la primera mitad del siglo) ven en la naturaleza un motivo exaltante y un espejo ampliado de la propia humanidad, los románticos tardíos y finiseculares ven en ella el escenario de la caída, la fuente del mal, con el consiguiente alejarse de ella y sumergirse en su opuesto, la ciudad, el entorno humano. Es el cambio que va de Wordsworth y Novalis a Baudelaire y Huysmans. También cambia la explicación del proceso creativo: los románticos iniciales buscan la espontaneidad expresiva del poeta (una vez que éste se ha hundido en sí mismo y se ha alimentado de su ambrosía divino-natural), mientras que los decadentes contraponen el artificio (en estilo literario y de vida) a lo natural y maligno: la contranatura.

Es importante notar que el andrógino aparece en las dos vertientes eróticas del romanticismo, pero con orientaciones sexuales diferentes. Entre los primeros románticos la androginia consolida un esquema heterosexual de complementariedad, basado en el texto platónico pero leído con ojos cristianos. De la unión de los opuestos surge la luz original. En los románticos tardíos (o en algún adelantado como Gautier) la posibilidad del andrógino es una grieta en la muralla de la heterosexualidad burguesa, consagrada en el matrimonio. En su caso, la androginia multiplica las posibilidades del deseo y del placer, inclusive la tan temida homosexualidad, insinuada en Gautier y Huysmans y descarada en Wilde y Lorrain. No hay que olvidar que, sin embargo, por más mundano que pueda aparecer el andrógino --hasta llegar a la petrificación del hermafrodita--, el andrógino siempre es de otro mundo. La inmanencia no es su estilo, prefiere lo trascendente. Por esto no se contenta con sólo la

carne y entonces busca asociarse a la filosofía y a la religión (tradicional u ocultista), como de hecho ocurrió con tantos autores de fin de siglo XIX. En Péladan, Yeats y Crowley conviven tanto el mago como el poeta, para citar tres casos posibles.

Esta postura opuesta ante la sexualidad de los dos romanticismos, el optimista/pesimista, el natural/artificial, el heterosexual/plurisexual, tiene su contraparte en el ámbito estrictamente ocultista, según vimos, en los casos de Randolph --quien (re)introdujo el sexo en la magia occidental-- y Blavatsky --partidaria de la abstinencia sexual y de la sublimación--. Se encuentra aquí un patrón de castidad/sexo, la misma oposición literaria que hay entre Serafita y Mademoiselle de Maupin, entre el andrógino asexual y sublimante y el andrógino travesti y corpóreo, siniestro este último por la carga de castración que conlleva, tan opuesta a la plenitud de gozo del primero.

Llegados a este punto, conviene resaltar que el amor romántico no se agota en lo humano, por más esplendente que pueda ser, como en el ideal andrógino, sino que tiene una dimensión no humana, o más que humana, cósmica, en la que el término “amor” manifiesta un amplio espectro de atracción: unidad con la extensión universal. En palabras de Shelley: “Love is the bond and the sanction which connects not only man with man but with everything which exists”. Entre los románticos, el amor, en términos morales, es la fuerza centrípeta, la cohesividad, la que introduce el sentido y la fusión, opuesta a la fuerza centrífuga del egoísmo y el mal, de la disolución. El romántico, al principio, continúa la tradición idealista que busca sentido en la naturaleza, antes de que, en la segunda mitad del XIX, se entregue al azar de la ciudad y se convierta en *flâneur* baudelariano, errante en el laberinto de una modernidad sin aura, al decir de Benjamin.

El amor es, entre otras cosas, un medio de conocimiento pararracional (ya Platón, con su teoría de los furores, algo había dicho sobre esto), vinculado a un ansia metafísica de unidad. Según Singer, “la mayor parte de los románticos pensaban que el amor nos permite conocer el universo y apropiarnos de él mediante un anhelo interminable de lograr ser uno con otra persona, o con la humanidad, o con el cosmos como un todo” (Vol. II, 1992, 320-321). Puede verse en este énfasis en la experiencia de unidad con el universo una reacción al dualismo ilustrado de Descartes y los racionalistas.

Conviene ahora, después de haber visto algunos rasgos generales de la relación entre erotismo romántico y androginia, que pasemos a textos específicos, con sus respectivas constelaciones autorales, empezando por el más importante foco de exploración narrativa y difusión temática en el siglo XIX, a saber, las letras francesas, desde donde el andrógino fluirá a otros espacios literarios, como el hispanoamericano (vía el romanticismo y, sobre todo, el modernismo finisecular) y el inglés, durante la segunda mitad del siglo, con autores como Swinburne y Wilde.

Capítulo IV: EL ANDRÓGINO EN LA LITERATURA FRANCESA

Balzac o las posibilidades del andrógino

El andrógino, que desde el Renacimiento había vuelto a cobrar presencia en Occidente, tal como ocurrió con el *Zohar* o en los *Diálogos de amor* de León Hebreo, se vio enriquecido cuando fue adoptado como símbolo por la alquimia, quizás la fuente iconográfica occidental más importante. Después del Renacimiento, el andrógino sobrevivió como tema en el ámbito de la heterodoxia religiosa, ya sea la de Jacob Boehme o la de Swedenborg, ya en la alquimia o en el iluminismo alemán del siglo XVIII. Pero es en el siglo XIX cuando el andrógino cobró un auge propiamente literario, en el marco de la nueva sensibilidad romántica, por medio de la imagen de la fusión de los amantes de distinto sexo, según acabamos de ver en el apartado sobre “Amor romántico y androginia”, o visualmente en la figura 16, *El amor de las almas*, de Delville, en la que los amantes parecen ascender en una danza, o como veremos en Gautier, quien compara la fusión final de los enamorados con una perla en ascenso, lo que nos remite a la circularidad de los andróginos del texto de Platón.

La literatura francesa fue el ámbito cultural y textual por excelencia del andrógino, pues éste se constituyó en una constante a todo lo largo del siglo, desde Honoré de Balzac y Théophile Gautier en la primera mitad, pasando por el mediodía del hermafrodita de Lautréamont, hasta los decadentes finiseculares como Joséphin Péladan y Rachilde, autores en los que el andrógino aparece vinculado de manera más evidente con lo terrenal, lo sexual, lo perverso. Ya no se trata de un andrógino sublime como en una de las versiones de Balzac, *Séraphita*, sino de uno caído en la carne, representado por el hermafrodita o por alguno de sus delegados: el castrado, el travesti... Ya a fines del siglo XVIII el andrógino se había anunciado tímidamente, en pleno tiempo revolucionario, en la novela de Cazotte, *Le diable amoureux*, con un demonio picaresco que podía asumir las formas de ambos sexos.

Para Mircea Eliade, el estudioso de la religión comparada, *Séraphita*, la novela de Balzac es “la última gran creación literaria europea que tiene como motivo central el mito del andrógino” (1969, 125). Tiene razón si se trata de la versión celestial del andrógino, que tiene que ver con la sublimación sexual, la superación de lo carnal, pero no si se toma en cuenta también la versión mundana, la esteticista, que va de Gautier a Oscar Wilde, en la que el andrógino es visto como la máxima posibilidad sexual y

aparece ligado a la búsqueda de lo bello. En la novela de Balzac el andrógino es un elemento de ascensión y luz, de negación de la diferencia sexual, que más bien estaría ligada al conflicto, al pecado y a la oscuridad, como ocurre con otras dos narraciones muy cercanas en tiempo de redacción (todas fueron escritas entre 1830 y 1835), *Sarrasine* y *La fille aux yeux d'or*.

Los tres textos comparten su obsesión por las alteraciones de la diferencia sexual, y para ello recurren al andrógino asexuado, al castrado, a la lesbiana y a los gemelos (o más bien la gemelaridad, la reflexión por espejos). Balzac explora éstos asuntos en los dos registros mencionados: el místico, que es el que muchos rescatan y ponen como ejemplo cimero (tal como lo hace Eliade, y también W.B. Yeats), pero también el voluptuoso y perverso, que es con el que inicia este trío de novelas, y que es menos conocido¹.

S/Z: Sarrasine/Zambinella

Los estudiosos y los críticos a veces dan juicios tajantes sobre un texto y con ello pretenden decir lo máximo en una sola sentencia, como vimos en la frase lapidaria de Eliade sobre *Séraphita*, a la que volveremos después. Pero esto también se aprecia en esta otra frase fuerte, ya no sobre *Séraphita* sino sobre *Sarrasine*, dicha por Camille Paglia: “the century’s first completely Decadent work”. El problema con este apresurado juicio es que normalmente cuando hablamos de Decadencia, estamos pensando en el final de siglo XIX y no en 1830, que es cuando se escribe la narración, y cuando nos encontramos, según la historia literaria canónica, no en la fase terminal del romanticismo, sino en su florecimiento, por lo menos en Francia, cuyo apogeo en este sentido fue posterior al de los románticos alemanes e ingleses. Si la categoría de Decadencia se usa con tanta libertad, entonces no se trata ya de un concepto histórico, que podemos ubicar en un preciso período de tiempo (una década, medio siglo, etc.), sino más bien un concepto general, transhistórico, y entonces da lo mismo hablar de la Decadencia del Imperio romano o de la Decadencia como actitud literaria y vital de finales del siglo XIX. Algo parecido le ocurre a otros términos de la historia del arte,

¹ De pronto, la especial lectura que hace un crítico a cierto texto poco conocido lo saca de la penumbra en que se encontraba, como ocurrió, para el caso de Balzac, con Barthes, quien a partir de su *S/Z* puso en mayor circulación a *Sarrasine*, o con Shoshana Felman, para *La fille aux yeux d'or* o para *La légende de saint Julien l'Hospitalier* (1981), de Flaubert..

como “barroco”, que, para los que gustan de la síntesis, es el arte perteneciente a los siglos XVI y XVII, pero que algunos autores (como Alejo Carpentier) lo usan de una manera ahistórica, y entonces lo mismo se aplica a un poema de Sor Juana que a un templo hindú en ruinas, con sus exuberantes figuras entrelazadas. Lo barroco casi llega a identificarse banalmente con lo abundante.

Con *Sarrasine*, Balzac rindió tributo al gusto de la época por las cosas de Italia, pues la parte más importante de la historia ocurre en la Roma papal, en un ambiente de teatro, máscaras y disfraces, sin nada que ver con el ambiente de un París cotidiano y pedestre. La primera parte se inicia con la afirmación romántica del narrador de estar sumido en un ensueño profundo. Sigue la descripción de un jardín a la luz de la luna, con la creación de un ambiente casi fantástico, que luego se opone a la vida activa que transcurre en el interior de la casa, en los amplios salones de la mansión, donde la fiesta continúa. Esta situación de estar entre dos estados, el sueño y la vigilia (pero también la vida y la muerte), lleva al personaje a decir:

Ainsi à ma droite, la sombre et silencieuse image de la mort; à ma gauche, les décentes bacchantes de la vie: ici, la nature froide, morne, en deuil; là, les hommes en joie. (1970, 227-228)

Esta tensión íntima es reafirmada casi inmediatamente después:

Moi, sur la frontière de ces deux tableaux si disparates (...) Du pied gauche, je marquais la mesure, et je croyais avoir l'autre dans un cercueil. Ma jambe était en effet glacée par un de ces vents coulis qui vous gèlent une moitié du corps, tandis que l'autre éprouve la chaleur moite des salons, accident assez fréquent au bal. (1970, 228)

Como puede verse, se trata de un desplazamiento metafórico de la conjunción de los opuestos, la tan mencionada *coincidentia oppositorum* que Eliade menciona a propósito de la celestial *Séraphita*, sin conocer el caso de esta noveleta que comentamos, *Sarrasine*, que, aunque mundana y voluptuosa, también tiene que ver con esta unión de los opuestos, expuesta en esta cita en términos de calor/frío, y que posteriormente devendrá en masculino/femenino. La idea de medio cuerpo frío y medio caliente nos remite a la usual representación alquímica del andrógino de medio cuerpo femenino y la

otra mitad masculina, funcionando sobre un eje vertical (como en las figuras 3 y 4 de M. Maier).²

El ambiente fantástico y lunar del inicio, que tiene como foco el jardín, también se extiende a la familia anfitriona, los Lanty, que aparece rodeada de misterio, incluso con guiños literarios de época, en su caso la novela gótica, como cuando el narrador afirma que “par malheur, l’histoire énigmatique de la maison Lanty offrait un perpétuel intérêt de curiosité, assez semblable à celui des romans d’Anne (sic) Radcliffe” (1970, 230). La famosa escritora inglesa volverá a ser mencionada por Balzac en la otra noveleta escogida, *La fille aux yeux d’or*, lo que puede resultar un índice de un común espíritu inspirador de esta exploración balzaciana del andrógino³. Más adelante veremos otros rasgos comunes en estas tres narraciones.

Para reforzar aún más el ambiente misterioso desde donde habla el narrador, se menciona a quien será elemento clave de la historia y que es nombrado como “un extraño personaje con poderes” que “sans être précisément un vampire, une goule, un homme artificiel, une espèce de Faust ou de Robin des Bois, il participait, au dire des gens amis du fantastique, de toutes ces natures anthropomorphes” (1970, 231). Dicho personaje misterioso es un anciano, al que algunos suponen Cagliostro y, otros, el Conde de Saint-Germain, figuras prominentes del folclor esotérico del siglo XVIII: tal es la bruma incierta y legendaria que rodea al viejo, llamado también “criatura sin nombre en el lenguaje humano”, la misma expresión que usará el narrador de *Séraphita* para referirse a su personaje metasexual. Un rasgo que en un principio desentona con este anciano todo misterio es su “coquetería femenina”, aunque luego se entienda por qué, cuando avance la historia.

² La representación iconográfica del andrógino también puede darse sobre un eje horizontal, en la que, de la cintura para arriba se presenta lo femenino exterior (los senos), y de la cintura para abajo lo masculino exterior (el falo), como ocurre en los diablos andróginos de Éliphas Lévi y Aubrey Beardsley (figuras 9 y 10).

³ Las referencias a Ann Radcliffe no son un atributo sólo de Balzac, sino un recurso usado por escritores de la época para cubrirse bajo la gran sombra de la reina de la novela gótica y su arsenal narrativo de clichés, como lo hace hasta el propio Edgar Allan Poe, por ejemplo, al inicio de su cuento *El retrato oval*: “El castillo al cual mi criado se había atrevido a entrar por la fuerza antes de permitir que, gravemente herido como estaba, pasara yo la noche al aire libre, era una de esas construcciones en las que se mezclan la lobreguez y la grandeza, y que durante largo tiempo se han alzado cejijuntas en los Apeninos, tan ciertas en la realidad como en la imaginación de Mrs. Radcliffe”.

Otro elemento importante en esta primera parte de *Sarrasine* es la referencia iconográfica que se da. Se trata de un cuadro que el narrador y la mujer que él quiere seducir contemplan, “que parecía obra de un pincel sobrenatural” y que representa a Adonis tendido sobre una piel de león. De nuevo aparece una referencia lunar, ahora en la forma de una lámpara contenida en un vaso de alabastro que ilumina el cuadro. En la conversación sobre la belleza del modelo, el narrador dice que el pintor de ese cuerpo masculino perfecto, que trabajó sobre una copia, no conoció el original, que fue una estatua de mujer, un miembro de los Lanty. Ante el empeño de la muchacha por conocer la identidad de la mujer esculpida, el narrador empieza propiamente a contar la historia de la misteriosa familia Lanty a propósito del siniestro anciano.

En la segunda parte del texto, el narrador le cuenta a la mujer curiosa la historia de un escultor francés de veintidós años, Sarrasine, que visita Roma por una temporada. Ahí conoce a una cantante de la que se enamora locamente, Zambinella, de una belleza que deslumbra al artista y que constituye la esencia de la feminidad. Ninguna de las mujeres conocidas hasta ahora por el escultor pueden competir con la belleza de la cantante. En una escena apoteósica, cuando Zambinella ha hecho su primera aparición y estallan los aplausos del público ante los prodigios de la *prima donna*, Sarrasine se nos muestra extático:

Il admirait en ce moment la beauté idéale de laquelle il avait jusqu'alors cherché çà et là les perfections dans la nature, en demandant à un modèle, souvent ignoble, les rondeurs d'une jambe accomplie; à tel autre, les contours du sein; à celui-là, ses blanches épaules; prenant enfin le cou d'une jeune fille, et les mains de cette femme, et les genoux polis de cet enfant, sans rencontrer jamais sous le ciel froid de Paris les riches et suaves créations de la Grèce antique. La Zambinella lui montrait réunies, bien vivantes et délicates, ces exquis proportions de la nature féminine si ardemment désirées, desquelles un sculpteur est tout à la fois le juge le plus sévère et les plus passionné. (1970, 243)

Llama la atención en esta cita cómo la belleza ideal femenina se constituye en una suerte de trabajo de Frankenstein, tomando de aquí y de allá las partes necesarias para representar, no a una mujer, sino a la Mujer, la ideal, la esencial. Se trata de una belleza producto del desmembramiento de las bellezas parciales en aras del todo bello y femenino. Como bien ha señalado Paglia, Sarrasine encarna la actitud, tan en boga entre los decadentes finiseculares, de homologar el ser amado con el objeto de arte, de

estetizarlo, de cosificarlo en un objeto --hermoso, pero objeto (y no sujeto) al fin y al cabo--, de fetichizarlo, como ocurre literalmente con las múltiples cabelleras cantadas a partir de Baudelaire, pasando por Rodenbach y Maupassant, y llegando a Darío, Rebolledo y Valle-Inclán.

Notemos también la connotación femenina del nombre del escultor, pues en francés el nombre para alguien masculino debió ser Sarrazin. No en balde Roland Barthes escribió en *S/Z*:

Le mot *Sarrasine* emporte une autre connotation: celle de *féminité*, perceptible à tout Français, qui reçoit volontiers le *e* final comme le morphème spécifique du féminin, surtout lorsqu'il s'agit d'un nom propre dont le masculin (Sarrazin) est attesté communément par l'onomastique française. (1970, 24)

No sólo es el nombre lo que afemina al personaje de Sarrasine. A la hora de la primera cita, excitado y nervioso, "il se para comme une jeune fille qui doit se promener devant son premier amant" (1970, 247). Además es descrito como alternativamente activo y pasivo, lo que resta rigidez a su masculinidad

Por su parte, la Zambinella, a juicio de Sarrasine, además de bella, es "aguda e ingeniosa", "débil y supersticiosa", "de una pasmosa ignorancia": "la délicatesse de ses organes se reproduisait dans son entendement" (248), en síntesis, "c'était la femme avec ses peurs soudaines, ses caprices sans raison, ses troubles instinctifs, ses audaces sans cause, ses bravades et sa délicieuse finesse de sentiment" (253). Sarrasine no entiende por qué en su primera cita Zambinella le pide amistad y no amor, pues este sentimiento, según afirma, está negado para ella, quien declara:

J'abhorre les hommes encore plus peut-être que je ne hais les femmes. J'ai besoin de me réfugier dans l'amitié. Le monde est désert pour moi. Je suis une créature maudite, condamnée à comprendre le bonheur, à le sentir, à le désirer et, comme tant d'autres, forcée à le voir me fuir à toute heure. Souvenez-vous, seigneur, que je ne vous aurai pas trompé. Je vous défends de m'aimer. Je puis être un ami dévoué pour vous, car j'admire votre force et votre caractère. J'ai besoin d'un frère, d'un protecteur. Soyez tout cela pour moi, mais rien de plus. (1970, 251)

Este sentimiento de exilio del mundo habitual que experimenta Zambinella también aparece en el personaje de Séraphita, como veremos después, por razones que,

aunque diferentes, tampoco son opuestas. Se trata de una falta de lugar, en el caso de la cantante, no en el orden social sino en el amoroso, “el mundo está desierto para mí”, debida en parte a la convicción de ser alguien completamente distinto, “una criatura maldita”, un monstruo. Así, la teratología pareciera ser el destino del andrógino cuando se encarna, cuando deja de ser ideal celeste para pasar a formar parte de la realidad material, de la fisiología.

Pronto Sarrasine descubre el misterio de Zambinella. En otra presentación de la cantante a la que acude el escultor, mientras la observa vestida de hombre, conversa con un príncipe romano que saca al francés de su engaño: dado que las mujeres no pueden subir a las tablas en los teatros de Roma, los papeles femeninos en los Estados Pontificios son ejecutados por castrados como Zambinella. Sarrasine no puede creer en las palabras del príncipe y, confuso, aturdido, decide raptarla. Como efecto narrativo, hay una revelación sexual que nos obliga a releer el texto, con lo que los diálogos y descripciones leídos hasta entonces con una atención flotante adquieren ahora nuevos e insospechados contenidos, como en la última cita, cuando Zambinella le dice a Sarrasine que “je puis être un ami dévoué pour vous”: un amigo, no una amiga (“une amie”). Las palabras estaban cargadas sin que el lector lo supiera, hasta ese momento en que Zambinella se muestra sin velos vestida de hombre. Es Sarrasine quien se niega a ver (Zambinella en traje viril) y a oír (“un ami dévoué”) el sexo masculino de su amada.

Esta secuencia del descubrimiento de la (des)identidad sexual de Zambinella por Sarrasine, su paso de uno a otro sexo (en la medida en que se defina el sexo a partir de la biología), va antecedida por una escena del primer encuentro amoroso en la que, mientras pasean el escultor y la cantante, ella se asusta ante la presencia de una serpiente que se desliza a lo largo de un foso y cuya cabeza será aplastada de un pisotón por Sarrasine. Esto ocurre mientras Zambinella le advierte que no debe enamorarse de ella. Este encuentro con la serpiente nos remite a uno similar ocurrido en el ámbito mitológico, el de Tiresias, el famoso adivino griego quien un día vio dos serpientes copulando y les pegó con su bastón, con lo que se convirtió en mujer. Tiempo después vio una escena similar de serpientes enlazadas e hizo lo mismo, con lo que volvió a ser hombre. Fue así como Tiresias se convirtió en el único ser humano que conocía tanto la naturaleza masculina como la femenina, al grado que fue llamado para dirimir una disputa entre Zeus y Hera respecto a quién gozaba más en el acto carnal, si el varón o la

hembra. Por responder que la mujer, Hera, enojada, lo dejó ciego, pero Zeus, en compensación, le dio el don de la videncia. Lo que me interesa subrayar es el encuentro con la serpiente como el preludio del cambio sexual, que es lo que pasa tanto a Tiresias como a Zambinella a ojos de Sarrasine⁴.

La cantante es raptada por el escultor y conducida a su taller, donde discuten. Sarrasine todavía se resiste a aceptar que Zambinella no sea una mujer o, mejor, La Mujer que él había imaginado y esculpido de memoria, aunque finalmente se rinde ante las propias palabras de Zambinella. El escultor se lamenta:

J'aurai toujours dans le souvenir une harpie céleste qui viendra enfoncer ses griffes dans tous mes sentiments d'homme, et qui signera toutes les autres femmes d'un cachet d'imperfection. Monstre! toi qui ne peux donner la vie à rien, tu m'as dépeuplé la terre de toutes les femmes. (1970, 256)

Después de haber visto a Zambinella como un ángel, ahora pasa a ser un monstruo, a confirmar lo ya dicho por ella anteriormente. También conviene poner atención a la acusación de esterilidad física del castrado y, más allá, del andrógino mismo, con su correlato no reconocido por el personaje pero sí por la propia narración: la fecundidad artística. Se establece una relación de antipatía entre la creación en el arte y el gasto sexual, pues aquella es posible sólo mediante la sublimación, la eterización del deseo, la búsqueda estética. En *Sarrasine*, el eunuco no tiene un rol decorativo sino central en la trama, ya no será esa sombra transparente que a veces acompaña a Salomé, como ocurre en cierta obra de Gustave Moreau. Aún en una forma degradada, caída, como la que representa el castrado con respecto al andrógino celeste, aún desde el fango, el discurso de la androginia llama a la sublimación sexual, a olvidarse de la pasión en pos de la amistad.

Enfrentado a la inevitable terrenalidad mutilada de Zambinella, Sarrasine intenta asesinarla, pero antes de lograr su cometido los enviados del Cardenal Cicognara, padrino del castrado, lo apuñalan. Se llevan a Zambinella y a su estatua de arcilla. El Cardenal la manda a hacer en mármol y termina en el Museo de Albani. Allí fue donde la familia Lanty la vio y le pidió al pintor Vien que la copiara. El retrato de Zambinella a los veinte años sirvió más adelante como modelo para el *Endimión* de Girodet, que

⁴ Para ampliar sobre el personaje de Tiresias y algunas de sus connotaciones, cf. el ensayo de José Perrés "*Tiresias*" (1997).

corresponde al Adonis admirado por la pareja del narrador y su amada al final de la primera parte. Sospecho que este Endimión durmiente de Girodet sirvió de inspiración al hermafrodita dormido de Lautréamont, tal es su parecido. Zambinella en su vejez no es más que ese anciano misterioso y coqueto. La caracterización casi fantástica del viejo se une entonces con la historia del castrado en la segunda parte. El dinero de la familia Lanty proviene de la fortuna que generara Zambinella en sus años mozos como cantante, lo que explica los privilegios y las rarezas del viejo en la economía familiar de los Lanty.

Tenemos así una serie de metamorfosis entrelazadas como sustento icónico de la historia: Zambinella, hombre vestido de mujer, fue modelo de una estatua femenina hecha de arcilla. Dicha estatua se reproduce después en mármol y es copiada por un pintor. De escultura pasa a ser pintura. Como tal, sirve de modelo a Girodet para su Endimión, que a su vez corresponde al Adonis que preside la narración. Tenemos así por lo menos tres tipos de metamorfosis: sexuales (hombre que pasa a ser mujer que vuelve a ser hombre), materiales (de la arcilla al mármol), de lenguaje artístico (de escultura a pintura).

A nivel anecdótico, el error de Sarrasine de confundir a un castrado con una mujer no es tan improbable. Paglia menciona el mismo error de un experto en los asuntos femeninos como Casanova, el aventurero del amor del siglo XVIII:

In Rome, in 1745, Casanova makes Sarrasine's sexual error. An attractive person enters a café: "at the appearance of his hips, I took him for a girl in disguise, and I said so to the abbé Gama; but the latter told me that it was Bepino della Mamana, a famous castrato. The abbé called him over, and told him, laughing, that I had taken him for a girl. The impudent creature, looking fixedly at me, told me that if I liked he would prove that I was right, or that I was wrong". Casanova says of papal toleration of the castrati, "Rome the holy city... in this way forces every man to become a pederast". The castrati system was another illustration of Roman Catholicism's vestigial paganism. (1991, 393)

La castración viene a estar en la raíz del misterio. Constituye el "campo simbólico" en que se mueve la historia de Sarrasine, a juicio de Barthes:

Le champ symbolique n'est donc pas celui des sexes biologiques; c'est celui de la castration: du *châtrant/châtré*, de *l'actif/passif*. C'est dans ce champ (et non dans celui des sexes biologiques) que se distribuent d'une façon pertinente les personnages de l'histoire. (1970, 43)

Al no estar definidos los sexos por una barrera clara sino ambigua, es que la sexualidad adquiere un matiz siniestro, propicio a la acción destructiva de lo otro, como en *Sarrasine* o en *La fille aux yeux d'or*, a diferencia de *Séraphita* en la que, aunque perdura la inquietante oscilación entre los sexos, se apuesta a la trascendencia, a la sublimación, a la vuelta al origen divino. De aquí el triunfo apoteósico de Serafita al final de la novela, el ascenso de su alma a los cielos de Swedenborg poblados de ángeles, y no a la sangre y al crimen de las otras dos narraciones citadas. Pasemos entonces a la segunda narración “decadente” de Balzac --al decir de Paglia--, a *La muchacha de los ojos dorados*.

La fille aux yeux d'or o los gemelos en el laberinto

Esta narración, que está fechada en París, entre marzo de 1834 y abril de 1835 (poco más de un año de redacción), ocupa el mismo período de escritura que *Séraphita* (Ginebra y París, diciembre de 1833 y noviembre de 1835). Su comparación resulta por lo tanto no sólo interesante sino también pertinente, teniendo en cuenta que en ambas narraciones se aborda una misma problemática inscrita en la red de la androginia, sólo que en dos registros bien distintos: en *Séraphita*, como veremos con más detalle, uno metafísico y trascendente; en *La fille...*, uno mucho más terrestre.

Como en *Sarrasine*, antes de entrar en la historia propiamente dicha, hay un largo prólogo que posterga el arribo a la acción central. En *Sarrasine*, como vimos, la primera parte estaba constituida por la presencia del narrador en la casa de los Lanty, quien, en aras de seducir a una dama, cuenta la historia del anciano misterioso, todo esto en un estilo gotizante que, en la segunda parte, se torna más mundano. En *La fille aux yeux d'or* la introducción a la historia viene precedida por una larga descripción e interpretación de la ciudad de París como un infierno, incluso con referencia a Dante. La ciudad es caracterizada por el arribismo, por la búsqueda del oro y del placer, de la vanidad. Su color es el amarillo, igual que lo será el de los ojos de la muchacha del título.

Tras esta larga divagación urbana del narrador que quizás pretende mostrar el medio de codicia y lujuria en que los personajes de la historia se desenvolverán, se entra de lleno en la presentación del principal personaje masculino, Henri de Marsay, bello, bien vestido, de buenos modales, y quien tiene la misma edad de *Sarrasine*, el héroe de la otra historia, de veintidós años, aunque aparenta menos, diecisiete, y también como éste,

tiene algo de femenino, “une peau de jeune fille, un air doux et modeste, une taille fine et aristocratique, de fort belles mains” (1948, 342). Es hijo natural de un noble inglés, Lord Dudley, de quien heredara sus ojos azules. Junto con su amigo Paul de Manerville, gusta de seducir mujeres y es así como en uno de sus paseos donjuanescos se encuentra con una mujer de la que queda prendado. Contándole de ella a su amigo Paul, dice:

Ah! mon cher, physiquement parlant, l'inconnue est la personne la plus adorablement femme que j'aie jamais rencontrée. Elle appartient à cette variété féminine que les Romains nommaient *fulva, flava*, la femme de feu. Et d'abord, ce qui m'a le plus frappé, ce dont je suis encore épris, ce sont deux yeux jaunes comme ceux des tigres; un jaune d'or qui brille, de l'or vivant, de l'or qui pense, de l'or qui aime et veut absolument venir dans votre gousset! (1948, 351)

Nos encontramos aquí con la clásica mujer fatal de la literatura romántica: mujer de fuego, felina, inmersa en un aura de oro, lujuria y codicia. Ni siquiera le falta la extranjería pues, como sabremos después, es “una joven criolla de las Antillas, con los ruinosos gustos de las colonias”, se llama Paquita Valdés, no habla francés sino español e inglés, y es hija de una esclava comprada en Georgia por su rara belleza. Así como en *Sarrasine* había una referencia iconográfica que presidía el relato, el *Endimión* de Girodet, modelado interpositamente a partir de la belleza de Zambinella, también en esta narración se hace coincidir la belleza de Paquita con una imagen plástica, pues, según expresa Henri, ella

Elle est l'original de la délirante peinture, appelée *la femme caressant sa chimère*, la plus chaude, la plus infernale inspiration du génie antique; une sainte poésie prostituée par ceux qui l'ont copiée pour les fresques et les mosaïques; pour un tas de bourgeois qui ne voient dans ce camée qu'une breloque, et la mettent à leurs clefs de montre, tandis que c'est toute la femme, un abîme de plaisirs où l'on roule sans en trouver la fin, tandis que c'est une femme idéale qui se voit quelquefois en réalité dans l'Espagne, dans l'Italie, presque jamais en France. (352).

Pero en ese encuentro entre Paquita y Henri, ella no viaja sola, sino que va acompañada por otra mujer. Henri sólo tiene ojos para Paquita. Quien describe a su compañera no es Henri, sino su amigo Paul:

Elle vous a des yeux noirs qui n'ont jamais pleuré, mais qui brûlent; des sourcils noirs qui se rejoignent et lui donnent un air de dureté démentie par le réseau plissé de ses lèvres, sur

lesquelles un baiser ne reste pas, des lèvres ardentes et fraîches;
un teint mauresque auquel un homme se chauffe comme au soleil;
mais, ma parole d'honneur, elle te ressemble... (352)

Esta otra mujer resulta ser, según averiguaciones de Henri, la esposa del Marqués de San-Real. Se trata de una “*duègne* espagnole qui la garde, une hyène à laquelle un jaloux a mis une robe, quelque diablesse bien payée pour garder cette suave créature” (352-353). Henri ingenuamente supone a Paquita amante del viejo marqués (no importa que esté casado con la marquesa joven), pues habitan en la misma casa, lo que brinda más excitación a la cacería amorosa:

Le rapport de Laurent, son valet de chambre, venait de donner un prix énorme à la *Fille aux yeux d'or*. Il s'agissait de livrer bataille à quelque ennemi secret, qui paraissait aussi dangereux qu'habile; et, pour remporter la victoire, toutes les forces dont Henri pouvait disposer n'étaient pas inutiles. (359)

Notemos cómo Paquita adquiere un valor mercantil, metaforizado en el oro de sus ojos, que a su vez es el oro de París, el oro de Dánae cuando Zeus en forma de lluvia de oro la posee sexualmente (cómo realizó Zeus este prodigio es un misterio para los mortales). No en balde la abundancia de representaciones plásticas de Dánae en el arte del siglo XIX⁵. La dificultad del acceso a Paquita sube sus acciones en el mercado de la seducción, al cual Henri se lanza decididamente, no sin ocultar su verdadero nombre con el de Adolphe, que es como Paquita lo conocerá hasta el final.

Henri continúa tras la muchacha y, luego de un encuentro en las Tullerías en donde ocurre un especial entrecruzamiento de miradas y apenas un apretón de manos, sobreviene un discreto intercambio de mensajes y con éste, una posterior primera entrevista. Para llegar adonde Paquita, Henri es conducido por un sirviente mulato, primero, a través de las calles inciertas de París, y después, por las escaleras y habitaciones de una laberíntica casa, en la que, por supuesto, no podía faltar la referencia intertextual de Ann Radcliffe, verdadero cliché ya mencionado a principios de este

⁵ A este respecto puede consultarse el excelente libro de Bram Dijkstra *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, donde Dánae aparece junto con otras figuras mitológicas o legendarias en el repertorio pictórico del *fin-de-siècle* para traducir el malestar masculino ante los cambios en el perfil tradicional de la mujer. Las sirenas, Dalila, Salomé, las esfinges y vampiras, María Magdalena, Mesalina, Cleopatra, son otros ejemplos predilectos de la pintura de la época.

capítulo: “Il (Henri) reconnut cette sensation que lui procurait la lecture d’un de ces romans d’Anne (*sic*) Radcliffe où le héros traverse les salles froides, sombres, inhabitées, de quelque lieu triste et désert” (369).

En esa primera cita, Henri y Paquita no están solos, sino acompañados por una sirvienta de confianza de la muchacha, quien es su propia madre, la ex-esclava de Georgia. En esa reunión se dan amplias confesiones amorosas, pero no hay un encuentro sexual propiamente hablando, que más bien se posterga, a pesar de las peticiones de Henri, a lo que Paquita responde, sin que su ansioso amigo la oiga pronunciar: “¡Es la misma voz! Y... el mismo ardor”. Por supuesto que el lector atento se pregunta a estas alturas: la misma voz y el mismo ardor de quién. No hay respuesta... todavía. El encuentro es resumido así por el narrador:

Aucun rendez-vous ne s’était passé d’une manière plus décente, ni plus chaste ni plus froide peu-être, dans un lieu plus horrible par les détails, devant une plus hideuse divinité; car cette mère était restée dans l’imagination d’Henri comme quelque chose d’infernal, d’accroupi, de cadavéreux, de vicieux, de sauvagement féroce, que la fantaisie des peintres et des poètes n’avait pas encore deviné. En effet, jamais rendez-vous n’avait plus irrité ses sens, n’avait révélé de voluptés plus hardies, n’avait mieux fait jaillir l’amour de son centre pour se répandre comme une atmosphère autour d’un homme. Ce fut quelque chose de sombre, de mystérieux, de doux, de tendre, de contraint et d’expansif, un accouplement de l’horrible et du céleste, du paradis et de l’enfer, qui rendit de Marsay comme ivre. (376-377)

El encuentro (no sexual) entre los amantes tiene algo de conjunción de los opuestos --como debe ocurrir en toda historia de andróginos--, aunque presidido por una divinidad infernal y femenina. En el segundo encuentro, en el que sí habrá contacto físico, se dará otra vez “l’union si bizarre du mystérieux et du réel, de l’ombre et de la lumière, de l’horrible et du beau, du plaisir et du danger, du paradis et de l’enfer” (385). No obstante, una divinidad femenina en versión telúrica preside todo el texto, desde la descripción inicial de París como ciudad mujer, pasando por Paquita en tanto mujer fatal acompañada por su madre negra, “terrible arpía de ojos amarillos”, hasta la reaparición final de la sanguinaria Marquesa de San-Real, como se verá muy pronto.

El segundo encuentro se da, tras un nuevo paseo laberíntico con los ojos vendados, en un ambiente “oriental”, persa, arabesco, lleno de tapicerías y amplios

almohadones y turbios y exquisitos inciensos. En los escarseos amorosos, Paquita pide como condición para su encuentro que Henri se travista:

Paquita joyeuse alla prendre dans un des deux meubles une robe de velours rouge, dont elle habilla de Marsay, puis elle le coiffa d'un bonnet de femme et l'entortilla d'un châle. En se livrant à ses folies, faites avec une innocence d'enfant, elle riait d'un rire convulsif, et ressemblait à un oiseau battant des ailes; mais elle ne voyait rien au delà. (385)

Tras los ajetreos del cuerpo, Henri descubre algo peculiar de Paquita, el hecho de que, aunque virgen, no era inocente, pues “tout ce que la volupté la plus raffinée a de plus savant, tout ce que pouvait connaître Henri de cette poésie des sens que l'on nomme l'amour, fut dépassé par les trésors que déroula cette fille dont les yeux jaillissants ne mentirent à aucune des promesses qu'ils faisaient” (385-386). Este descubrimiento, lejos de tranquilizarlo, más algunas palabras dichas, oscuras a veces y claras en otras, sobre todo las que se le “escapaban en medio del placer”, lo llevarán a la sospecha de que está siendo utilizado para desempeñar el papel de otro, como quedará claro en el siguiente encuentro, cuando, en pleno éxtasis erótico, ella lo llama por el nombre de otra, “Mariquita”, la forma cariñosa de llamar a la Marquesa de San-Real: “L'exclamation de Paquita fut d'autant plus horrible pour lui qu'il avait été détrôné du plus doux triomphe qui eût jamais agrandi sa vanité d'homme” (400-401). Henri, el donjuán, de pronto se descubre representando el papel de *otra*⁶.

Tras una separación calamitosa, vendrá la escena final, cuando Henri vaya en busca de Paquita, sólo para encontrarse con que ha sido salvajemente asesinada por la Marquesa de San-Real, tras enterarse de la traición de Paquita. La escena descrita transpira sangre y locura:

Son corps, déchiqueté à coups de poignard par son bourreau, disait avec quel acharnement elle avait disputé une vie qu'Henri lui rendait si chère. Elle gisait à terre, et avait, en mourant, mordu les muscles du cou-de-pied de madame de San-Réal, qui gardait à la main son poignard trempé de sang. La marquise avait les cheveux arrachés, elle était couverte de morsures, dont plusieurs saignaient, et sa robe déchirée la laissait voir à demi

⁶ Sería interesante saber si Balzac fue consciente al escribir esta historia de las connotaciones homosexuales del nombre “Mariquita” en español, y que vendría a reforzar las ambiguas connotaciones del texto.

nue, les seins égratignés. Elle était sublime ainsi. Sa tête avide et furieuse respirait l'odeur du sang. (404)

La marquesa no deja de vituperar a la muerta al tiempo que declara su más terrible dolor. Al detectar la presencia de Henri, se lanza sobre él puñal en mano, por cierto, el mismo tipo de arma con que matan a Sarrasine: la daga reafirma el carácter fálico de la afrenta, así como el carácter vengativo tanto del cardenal en *Sarrasine* como de la marquesa en *La fille...* Henri detiene su brazo y, mientras forcejean, se contemplan cara a cara y entonces “une surprise horrible leur fit couler à tous deux un sang glacé dans les veines, et ils tremblèrent sur leurs jambes comme des chevaux effrayés” (405), tal era su parecido. Al mismo tiempo, los dos exclaman: “Lord Dudley doit être votre père”. Ahora Henri entiende completamente aquellas palabras de su amigo Paul cuando, hablando de la acompañante de Paquita, decía que “palabra de honor, que se te parece”. Por su parte, el lector también comprende aquellas palabras dichas por la fogosa cubana respecto a “la misma voz, el mismo ardor”, que en aquel momento parecieron sibilinas, o la petición de travestismo en el primer encuentro sexual.

En la escena última los hermanos se reconocen. Pero no se trata sólo del reconocimiento de los hermanos sino también del reconocimiento de las dos partes del andrógino dividido, con toda la carga de incesto desplazado que significa la unión de los hermanos en un tercer cuerpo compartido. En efecto, los hermanos son hijos de Lord Dudley, quien a su vez tiene una faceta doble (su bisexualidad). Lord Dudley admira las gracias de ambos sexos. Al principio de la narración, en un encuentro que tienen padre e hijo (que no se conocen entre sí), el lord queda prendado del joven y pregunta por él. Al oír su nombre, contesta: “¡Ah, es mi hijo! ¡Qué lástima!”. Su interés sexual por el joven desconocido se ve así frustrado.

La bisexualidad de Lord Dudley se bifurca en sus dos hijos, no sin su legado de ambigüedad, pues como hemos visto Henri es descrito con rasgos femeninos mientras que a la marquesa se le atribuyen elementos más bien masculinos. Paquita reconoce dicha unidad entre los hermanos, su “gemelaridad”, y por eso pasa sin problema de ella a él, quienes a sus ojos son lo mismo aunque en sexos diferentes (“la misma voz, el mismo ardor”). Pero no se cruza impunemente la barrera que separa a los sexos (recordar a Tiresias), por lo que Paquita, quien buscó unir en ella misma al andrógino desdoblado

por medio del gozo de los hermanos, recibirá su castigo, al tiempo que será el espejo sangriento en el que los hermanos andróginos se reconozcan.

Henri y la Marquesa son hermanos gemelos en su androginia, pero ya no constituyen un recurso jocoso que finalmente conduce impulsos homoeróticos al matrimonio, como en Shakespeare o Beaumarchais, con sus comedias de travestis, disfraces y máscaras. Ahora su acción conduce a la muerte, no a la integración social. De aquí su carácter subversivo, que no ha pasado inadvertido a algunos, como al propio traductor de Balzac al español, el célebre Rafael Cansinos Assens, cuando, para descalificar la narración, dice en la “Nota preliminar” del tercer tomo de las *Obras Completas* de Balzac, que en *La muchacha de los ojos de oro*

el elemento misterioso (...) se combina, no con el amor, sino con un erotismo meramente sensual, en cuyo fondo laten anormalidades, aberraciones y se deja adivinar un complejo homosexual con matices sádico-masoquistas que el autor vela con reticencias oportunas, pero que bajo otra pluma menos púdica habría dado lugar a páginas de pornografía literaria como *Las noches de Gamiani*, atribuidas a Musset. (1975, 13)

Un signo de castración que aparece en la escena final es el detalle de las mordeduras en el pie de la marquesa. Un elemento privilegiado del repertorio fetichista de los románticos fue sin duda el pie como factor erótico, como puede verse en Flaubert, Barbey d’Aurevilly o Valle-Inclán, pero en éstos aparece vinculado a la armonía con el cuerpo total en una suerte de fetichismo positivo, no a su destrucción, como es el caso de *La fille...*, donde habría más bien un fetichismo negativo, donde la parte ya no sólo representa al todo en un acto de suplantación metonímica, sino que lo destruye y lo sustituye completamente (¿metafóricamente?), como ocurre también en tantas historias de cabelleras que actúan casi con autonomía, sin mujeres que las porten (Baudelaire, Maupassant, Rodenbach, Rebolledo...). Balzac une el pie como detalle erótico con la mordedura como muestra de amor perverso, vínculo que se manifiesta en todo su esplendor en la simbólica del vampiro, cuyo amor y/o deseo se canaliza siempre por lo oral, por la mordedura. No en balde, un autor modernista posterior, el mexicano Amado Nervo, podrá escribir en su narración de tema andrógino *El donador de almas*, que “el beso no es más que una variante de la mordida”, pues “el amor en sus impulsos tiene ferocidades inauditas”.

Séraphita o el andrógino celeste

Es realmente notorio el cambio de registro en el que Balzac desarrolla la temática andrógina en el tercer texto propuesto, *Séraphita*. En vez del ambiente mundano y ruidoso de las dos narraciones precedentes, tenemos aquí un contexto de excepción: un fiordo noruego, lejano, aislado, en el invierno de 1799 a 1800, uno tan severo que congeló por entero el mar entre los fiordos. La historia comienza en el primer año del siglo XIX, hacia mediados del mes de mayo. Quizá, de alguna manera, la historia que el narrador va a contar marca una nueva época (la que el nuevo siglo representa en relación con el oscurantismo anterior), sólo que, como se verá, se trata de una nueva época de la espiritualidad humana, la de su redención de este mundo dual y su reintegración en un orden cósmico más allá de los opuestos, trascendente, mí(s)tico.

Vistos los tres textos en conjunto, llama la atención sus diferencias de extensión: mientras que *Sarrasine* y *La fille...* son más bien breves, sobre todo el primero, que fácilmente podría clasificarse como un cuento largo, en tanto que el segundo sería una noveleta o novela corta. Por su lado, *Séraphita*, por su extensión, es ciertamente una novela, pues duplica y hasta triplica a las otras dos juntas. Hay un número mayor de horas de trabajo invertidas en este trabajo, lo que muestra un mayor interés del autor en él, o quizás, un interés distinto, más íntimo, diferente del afán de tan sólo escribir una historia interesante. No en balde, en la dedicatoria de esta novela a la condesa Rzewska, el autor escribe:

Si je suis accusé d'impuissance après avoir tenté d'arracher aux profondeurs de la mysticité ce livre qui, sous la transparence de notre belle langue, voulait les lumineuses pœsies de l'Orient, à vous la faute! Ne m'avez-vous pas ordonné cette lutte, semblable à celle de Jacob, en me disant que le plus imparfait dessin de cette figure, par vous rêvée, comme elle le fut par moi dès l'enfance, serait encore pour vous quelque chose? Le voici donc, ce quelque chose. (1927, 11)

Esa figura que acompaña a Balzac desde su infancia no es otra que la del andrógino, con lo que tenemos una clara confesión del autor del grado de involucramiento en dicha temática psíquica y literaria, para entonces fortalecida por sus lecturas místicas: Swedenborg en primer lugar, pero también Boehme y Saint-Martin, entre otros.

La diferencia de longitud entre los textos también se explica en parte por la vocación expositiva, casi didáctica, de Balzac en *Séraphita*, donde hay una intención evidente de enseñar las doctrinas angélicas de Swedenborg, el místico sueco que habría de tener tanta influencia en el romanticismo, aunque a finales de siglo su figura se viera opacada por la irrupción de nuevos visionarios y ocultistas, sobre todo Eliphas Lévi y Madame Blavatsky, que tuvieron tanto influjo en simbolistas, decadentes y modernistas, en ambos lados del Atlántico. Esta vocación expositiva no puede darse plenamente en un texto más corto, como un cuento o una noveleta, donde la narración privilegia la acción y el desenlace y no las ideas que los explican.

La organización de la trama en *Séraphita* es de lo más simple, lineal, sin los alambicamientos manieristas de las otras dos historias balzacianas. El texto está dividido en siete capítulos (¿será la aureola cabalística del número siete lo que llevó al autor a estructurar su historia de tal forma?). El primer capítulo se llama “Serafitus” y nos muestra el semblante masculino del andrógino, enfrentado a la mirada femenina, la de Minna, la mujer que lo ama.

Aquí es donde se describe más prolijamente al personaje escurridizo: cabellera rubia, diecisiete años (el mismo número que aparentaba Henri de Marsay, el personaje de *La fille...*), cuerpo delgado y endeble como de mujer (frágil), tan transparente que de él parece surgir “la presencia constante de una luz interior que coloreaba a Serafitus a la manera de esos resplandores contenidos en una copa de alabastro” (1977, 25), por cierto, el mismo tipo de luz que en *Sarrasine* ilumina el cuadro del Endimión. Se trata de la luz lunar del andrógino, la que le es propia, así como --por lo menos desde Platón-- lo masculino aparece marcado por el sol (la emisión de luz) y lo femenino por la tierra (la recepción de la luz). Lo propio del andrógino viene de la luna, un astro que refleja la luz de otro: recibe y proyecta. Tiene, pues, una función doble.

El segundo capítulo se llama “Serafita” y nos muestra su faceta femenina, ahora en relación con un hombre, Wilfrid, que también la ama y que, a diferencia de Minna, se haya dominado más por la pasión sexual, a la que Serafita es completamente ajena, pues está más allá de cualquier motivo erótico personal. Lo suyo pareciera más bien un erotismo cósmico, impersonal, o tal vez mejor transpersonal, incapaz de asentarse en alguien en particular. Cuando Serafita se ve a sí misma en tanto mujer (que es lo más

común, a pesar de su androginia), no puede evitar compararse con las mujeres de su época:

Deux sentiments dominant les amours qui séduisent les femmes de la terre. Ou elles se dévouent à des êtres souffrantes, dégradés, criminels, qu'elles veulent consoler, relever, racheter; ou elles se donnent à des êtres supérieurs, sublimes, forts, qu'elles veulent adorer, comprendre, et par lesquels souvent elles sont écrasées. (207)

Serafita rechaza el amor de Wilfrid, igual que, en tanto Serafitus, rechazó el de Minna. Los amantes rechazados sufren, incapaces de comprender (todavía) el amor cósmico que Serafita-Serafitus les propone. Para esto tienen que ser capaces de renunciar a su materialidad, para que, purificados, se reúnan en una forma sublime, celestial. El ángel asexual dice a su amador:

Je vous aime bien vous et Minna, croyez-le! Mais je vous confonds en un seul être. Réunis ainsi, vous êtes un frère, ou, si vous voulez, une soeur pour moi. Mariez-vous, que je vous voie heureux avant de quitter pour toujours cette sphère d'épreuves et de douleurs. (208)

Ella representa, nos dirá más adelante el narrador, el Espíritu de Amor, y él el Espíritu de Sabiduría que, juntos, conformarán la redención humana, luego de su fatal caída en los sexos. Lo que el serafín encarnado propone a sus amantes es una ascesis, el desafecto por los frutos terrenales, por el amor grosero, y el vuelo libérrimo por los innumerables cielos. Serafita es el andrógino reunificado, espejo de la condición futura de Wilfrid y Minna, quienes son el andrógino dividido.

El tercer capítulo reúne las facetas del personaje por lo que se llama "Serafita-Serafitus". Es de un carácter mucho más expositivo que los capítulos precedentes, incluyendo una biografía de Swedenborg, que resulta ser primo del padre de Serafita, con la consiguiente exposición angelológica propia de su doctrina mística. Ello permite dotar de un poderoso resplandor mítico a los orígenes del personaje central, quien incluso nace el mismo día en que Swedenborg muere. Doctrinariamente hablando (pues para entonces Balzac se declara swedenborguiano de corazón), permite la explicación de la teoría de las correspondencias, tan propia de la episteme renacentista, al decir de Foucault, que también sirve como fundamento de Swedenborg y del propio Balzac. El novelista francés expone aquel mismo trasfondo de interrelación mágica entre signos y

cosas, sólo que ahora a la luz de Swedenborg y Jacob Boehme, y que será retomado por otros autores como Baudelaire, Victor Hugo y Nerval, sin mencionar la erupción ocultista de fin de siglo.

El cuarto capítulo se llama “Las nubes del santuario”, y sin duda debe su nombre al célebre tratado *La nube sobre el santuario*, de Karl von Eckartshausen, místico y metafísico alemán del siglo XVIII, vinculado al movimiento rosacruz, esto es, de esoterismo cristiano. Ambos textos comparten el mismo simbolismo de la luz del santuario opacada por la nube de la ignorancia. El narrador expone la teoría mágica de los tres mundos: el Natural, el Espiritual y el Divino (cada uno a su vez con distintas esferas), al tiempo que proclama la unidad de los mundos visibles e invisibles. También se establece la diferencia entre creencia y visión, y se apuesta por esta última (sin desechar la primera). Creer ayuda, pero no basta. Hay que conocer directamente. La visión es más rápida que el pensamiento sucesivo y captura la totalidad del fenómeno antes de que la secuencia y la relación de sus partes se comprendan conscientemente. El fin de la inteligencia humana es la luz de las esferas superiores a las que se reserva la intuición de Dios, de esa unidad que subyace entre la diversidad. El sentimiento religioso por el que aquí se propugna, si bien es compatible con el cristianismo, no lo es en sus formas institucionales (católicas o no). Está más cerca de un sentimiento más bien gnóstico, de hundimiento en sí mismo en busca de la chispa luminosa caída del fuego divino, y por tanto, más cercano a la marginalidad religiosa y a la herejía.

Los últimos tres capítulos están constituidos por la despedida de Serafita y su ascensión a los cielos, no sin antes dejar bien encaminados a sus amantes, que hacen el propósito de unirse castamente en busca de la androginia dorada enseñada por el objeto de su verdadero amor. El esquema general seguido ha sido bastante claro: un capítulo donde nos presentan el lado masculino del andrógino, uno segundo para mostrarnos su faceta femenina, un tercero y cuarto que nos dan las bases teóricas de la propuesta mística y erótica, y tres capítulos para enseñarnos “el camino para alcanzar el cielo” basado en un “despojamiento de la carne”, “por el apaciguamiento de todas las tempestades”. Hay aquí una vertiente quietista que entronca el misticismo del Balzac romántico no sólo con Swedenborg y Boehme, como él mismo nos lo hace notar, sino incluso más allá, con la mística renana de Eckhart, o, si de catolicismo español se trata, con el abismarse en la nada de Miguel de Molinos.

La “unisexualidad de la existencia celestial” que Serafita muestra conlleva en el orden social una condición monstruosa que “no admite nada del mundo, quebranta las nomenclaturas, aniquila las leyes, las costumbres, los sentimientos, las ciencias, reduciéndolas a las proporciones que esas cosas adquieren cuando uno se ubica fuera del globo” (37). No en balde Serafita no tiene nombre, no fue bautizada, “porque es un todo”, y nombrar sólo es posible para las partes, no para la totalidad, que permanece innombrable, inefable, porque su comprensión es intuitiva y sintética, no intelectual ni analítica.

La androginia de Balzac se fundamenta en la angelología swedenborguiana. Es esta teología mística la que le permite conformar el andrógino sublime. La verdadera naturaleza humana es angélica y la voluptuosidad que ha de buscar es la celeste y no la terrena. Después de todo, en el Más Allá, los ángeles se unen entre sí:

Leurs mariages sont célébrés par des cérémonies merveilleuses. Dans cette union, qui ne produit point d'enfants, l'homme a donné L'ENTENDEMENT, la femme a donné la VOLONTÉ, ils deviennent un seul être, UNE SEULE chair ici-bas; puis ils vont aux cieux après avoir revêtu la forme céleste. Ici-bas, dans l'état naturel, le penchant mutuel des deux sexes vers les voluptés est un EFFET qui entraîne et fatigue et dégoût; mais sous sa forme céleste, le couple devenu *le même* Esprit trouve en lui-même une cause incessante de voluptés. (244)

El andrógino celestial de Balzac se adapta en muchas cosas a la concepción de Platón: su naturaleza lunar, esto es, intermedia; su funcionamiento por fusión de los sexos en una única vía, la heterosexual (con lo que está más limitado que la versión platónica, que permite tres tipos de variaciones: dos homosexuales y una heterosexual). Hasta la forma circular del modelo platónico aparece insinuada en el texto balzaciano:

Cette mystérieuse créature semblait être le centre rayonnant d'un cercle qui formait autour d'elle une atmosphère plus étendue que ne l'est celle des autres êtres: quiconque y entrait, subissait le pouvoir d'un tourbillon de clartés et de pensées dévorantes. (212-213)

Con Balzac hay un deslizamiento definitivo del mito a la metáfora literaria: la fusión de los sexos vivida hasta ahora como experiencia mítica se transforma en motivo novelesco. Entonces las metamorfosis del mito, tal como las encontramos en Ovidio y Platón, operan en un nuevo engranaje narrativo, moderno y secular: el de la novela.

Después de todo, el carácter andrógino de Serafita es ante todo un efecto del narrador, no tanto de los personajes, que se refieren a Serafita como hombre (Minna) o como mujer (Wilfrid). El lector es quien percibe su androginia (o al menos una extraña ambigüedad sexual) antes que los propios personajes. Esto se refuerza por el cambio de género sexual a la hora de hablar, que curiosamente no resulta extraño para los personajes, quienes parecen no darse cuenta de que están hablando de la misma persona pero refiriéndose a ella con sexos diferentes, lo que causa una cierta falta de verosimilitud en la historia. No es sino hasta el final del tercer capítulo que se dan cuenta de que se refieren a la misma persona por medio de sexos diferentes, lo que no parece asombrarlos mucho.

A pesar de la ambivalencia sexual del personaje, Serafita es ante todo mujer, por lo menos como tal es percibida mayoritariamente por los demás --aunque no por Minna-- hasta el final de la historia, cuando ya se ha hecho evidente para todos su naturaleza celestial. Esto nos habla de lo inestable de la condición andrógina, que muy pronto tiende a cuajarse en uno u otro sexo, dependiendo del género del interpelante, de forma tal que el resultado final es la presencia armónica de los dos sexos. Además, el propio autor bautizó la narración con la forma femenina del nombre, no con la masculina ni con ambas a la vez, lo que manifiesta su simpatía por la vertiente femenina del personaje.

Así, pues, encontramos en *Séraphita* el *non plus ultra* de la versión celestial del andrógino. Esto no significa, sin embargo, que sólo dicha versión constituya la sustancia del tema (como podría pensarse si se siguiera en sus ideas a Eliade), pues junto a ella están las figuraciones mundanas y promiscuas, y esto no sólo de Balzac en relación con otros escritores (por ejemplo Gautier y los decadentes), sino al interior del propio Balzac, como pudo notarse en las otras dos narraciones revisadas. El andrógino en tanto símbolo vive en esta permanente contradicción, entre la versión celeste y la versión terrestre, entre la sublimación y el gasto sexual.

Gautier o las bodas del andrógino y el vampiro

El primer recuerdo que a muchos les causa el nombre de Théophile Gautier es el del autor esteticista, generador de la teoría de *l'Art pour l'Art* (que tanto renombre habría de tener sobre todo en el fin del siglo XIX), el artista a quien Baudelaire dedicara

sus *Fleurs du mal*⁷, el que recomendaba al poeta en su trato con la lengua “sculpte, lime, cisèle”. Sin duda que esta dimensión esteticista es indiscutible en el autor de *Émaux et camées*, su célebre y consagratorio libro de poemas, pero el problema es que tal aspecto ha oscurecido otros quizá no menos importantes, como es su interés por el misterio y lo oculto, que toma forma artística en sus incursiones en la literatura fantástica, como ocurre en narraciones como *La muerta enamorada* o *Arria Marcela. Recuerdos de Pompeya* (dos versiones de una misma historia en tiempos y escenarios diferentes, como se verá después). Ejemplo de esta visión canónica de Gautier es lo expresado por Daniel Mornet en su *Histoire Générale de la Littérature Française*:

Théophile Gautier a d'abord été un romantique fougueux, avide d'étonner le “bourgeois” par ses gilets, ses cravates et son mépris des idées reçues. *Il est d'ailleurs resté jusqu'à la fin de sa vie un romantique, dédaigneux de la vie pratique, des idées sages, avide de chimères et poursuivi par le goût ou même la hantise de mystères spirites et des évocations macabres de la mort. Mais son originalité est ailleurs.* (1925, 226, cursivas del autor)

¿Dónde reside pues su originalidad? A juicio del sabio de La Sorbona, en su vínculo con la pintura, en ser plástico y pintoresco, descriptivo, rítmico, armónico, en fin, en poseer los atributos de los denominados esteticistas: “l'oeuvre du poète peut se confondre ainsi avec celle du peintre ou du sculpteur”. Rescata así la poesía de Gautier y el carácter descriptivo, minucioso y detallista de su prosa. No es para nada difícil establecer este vínculo entre Gautier y la pintura, sobre todo cuando se toma en cuenta que nuestro autor fue pintor en sus años mozos, para luego dedicarse sólo a la escritura.

El Gautier esteta --y, más precisamente, poeta-- que el canon privilegia es sólo una parte del Gautier escritor, pues se olvida o descalifica al autor de literatura fantástica, una que sin embargo no deja de ser esteticista en su retórica, lo que nos enseña que el esteticismo, más que un tema en sí mismo, es un estilo, un efecto retórico aplicable a múltiples temas.

Según Camille Paglia, habría en Gautier un verdadero culto neopagano de la belleza, una “ritualización” del ojo que termina petrificando al objeto admirado. Quizás a esto se debe la constante comparación que Gautier hace entre mujeres y estatuas, donde

⁷ “Au poète impeccable/ au parfait magicien ès Lettres Françaises/ à mon très-cher et très-vénéré/ maître et ami/ Théophile Gautier/ avec les sentiments/ de la plus profonde humilité/ Je dédie/ ces fleurs maldives/ C.B”.

las pieles tersas terminan siendo marmóreas. Tres de las heroínas de las historias revisadas --Clarimonde, Arria y Mademoiselle de Maupin--, son comparadas en algún momento por sus amantes con estatuas. El ojo esteticista de Gautier establece en sus descripciones una relación en la que la amada se torna pasiva y se cosifica, se vuelve de piedra o de sal, como la mujer de Lot, sólo que con una gran diferencia: mientras ésta se petrifica por mirar (el fuego de Sodoma), la de Gautier se torna piedra al ser mirada por otro, un otro masculino: la Gorgona es hombre y petrifica a la mujer, por lo menos en la escritura y el arte, ya que en el mundo rápidamente cambiante del siglo XIX la tensión entre los sexos aumenta, bajo la presión del creciente feminismo y de los cambios sociales que sacaban a las mujeres de sus ámbitos tradicionales (religiosos y hogareños), lanzándolas al mercado laboral, a la educación, al consumo suntuario, a las artes.

Un elemento de la prosa fantástica de Gautier que también interesa destacar es su exotismo, esto es, la ubicación de muchas de sus historias en ambientes no cotidianos, como en el antiguo Egipto, Grecia o en Pompeya. Lo importante es que, cuando se da este exotismo, está siempre al servicio de un dispositivo fantástico (viaje en el tiempo, un ambiente con alcurnia y misterio, encuentro con la amada muerta) y no es un objetivo en sí mismo.

Dicho exotismo, por otra parte, va asociado a un erotismo pagano, no cristiano, donde el Bien y la Belleza están disociados. El neopaganismo erótico de Gautier aunque pagano, no es platónico, sino más bien de filiación epicúrea, dado su elogio del placer y la voluptuosidad. Lejos de vincularse el amor con una vía ascética, en Gautier Eros se manifiesta terrenalmente, mediante el gozo del mundo, en una evidente manifestación hedonista. La gran figura clásica que preside el mundo erótico de Gautier, por lo menos en su novela *Mademoiselle de Maupin*, no es Platón, como podría esperarse por el entusiasmo neoplatónico de los románticos, sino Ovidio, tanto en su vertiente amorosa como mitológica. Platón está presente, pero no preside el banquete erótico. No en balde una de las escenas de seducción más importantes en esta novela (la de Mademoiselle de Maupin por Rosette) se da en una cabaña adornada con escenas de las *Metamorfosis* de Ovidio. La trascendencia brindada por el amor se logra, no por la negación de los sentidos sino por su disfrute. Importa no sólo la vista y el oído que platónicos y cristianos alababan, también es necesario el tacto sensualista.

Paglia habla del tono decadente del esteticismo gautierano, al asociar belleza con ambigüedad sexual. Más que las formas definidas de un solo sexo, interesa su fusión armónica. Este proceso emprendido por Gautier se acentuará a medida que transcurra el siglo hasta su apogeo, ya en pleno *fin-de-siècle*, con Josephin Péladan, quien afirmará la excelencia artística del andrógino, ya que a una figura exclusivamente masculina le falta gracia y a una exclusivamente femenina le falta fuerza.

Algunos estudiosos del fin de siglo pasado, como Bram Dijkstra y la ya citada Paglia, hablan incluso de un cambio de género en el modelo de belleza de la época, que pasa de ser femenino a andrógino adolescente. Hay una efebización del modelo estético, en gran medida propiciado por la percepción masculina de una mujer amenazadora, que deja atrás sus lugares propios y sus costumbres, para verse envuelta en un proceso creciente de mundanización, esto es, de acceso a la educación, al arte, al consumo, al trabajo, a la política, al ocultismo culto --el de los magos y ya no tanto el de las brujas--⁸. Aunque la mujer frágil y sumisa no desaparece del mapa ideológico del fin de siglo, su contraparte, la mujer fatal y devoradora de hombres, es la que rige el ocaso del siglo diecinueve, como puede apreciarse en el arte y la literatura.

Ante esta visión siniestra de lo femenino, el efobo viene a ser un relevo temporal, que une a la suavidad y ondulación de las formas femeninas, el cerebro y la razón masculinas. Sin embargo, este viraje estético de la mujer al adolescente no se da en Gautier, aunque ya se anuncia en su elogio de la ambigüedad sexual cristalizado en *Mademoiselle de Maupin*, o cuando el narrador de *Avatar* se queja de la sustitución del politeísmo por el cristianismo, pues aquél “a emporté avec lui ces jeunes dieux, ces génies souriants, ces éphèbes célestes aux formes d’une perfection si absolue, d’un rythme si harmonieux, d’un idéal si pur” (1981, 237). No obstante estos elogios efébicos, en la exaltación que Gautier hace del objeto amado, la mujer sigue presidiendo sus emociones, aunque esté contaminada de ambigüedad.

El toque decadente del esteticismo de Gautier está asociado en gran medida al hecho de que Gautier constituye una figura de tránsito entre el primer romanticismo (que

⁸ Esta división entre magia culta y magia popular, aplicada por los estudiosos al Renacimiento, es posible verla también en el siglo romántico, sólo que, lejos de prevalecer la división tajante entre ellas, se tiende más que nunca a una ruptura del límite, a una confluencia, en una suerte de “democratización ocultista”, más acorde con los tiempos modernos. Cf. *Magia y ocultismo en el siglo XIX*, Chaves, J.R. 1997.

exaltaba lo natural como manifestación de lo divino), representado sobre todo por poetas alemanes e ingleses, y el segundo, de fin de siglo, más francocentrado, de corte más bien simbolista (con su elogio del artificio⁹). Los primeros románticos vieron en la naturaleza una vía de acceso al éxtasis divino; los tardíos ven en ella la encarnación del mal, casi a la manera de los antiguos gnósticos con sus cosmogonías dualistas y en las que la naturaleza era la antítesis del reino celestial, el lugar de la Caída. No en balde será Baudelaire, el discípulo de Gautier y el maestro de los decadentes finiseculares, quien afirmará que “tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul (...) Le mal se fait sans effort, *naturellement*, par fatalité; le bien est toujours le produit d'un art” (1976, 715). Por su parte, Lautréamont radicaliza la percepción cuasignóstica del mal que Baudelaire ostenta.

Este contexto ideológico de exaltación del artificio sobre la naturaleza se da con un trasfondo social de lucha de sexos, de feminismo creciente y de masculinidad amenazada. Estas circunstancias tornan muy atractiva la estrategia andrógina como una vía imaginaria posible para superar la inestabilidad de la relación entre los sexos, estrategia que, cuando se traslada al ámbito literario, no siempre funciona en la dirección deseada, hacia la sublimación y la armonía, sino que a veces puede tornarse viciosa e infernal.

Veamos ahora cómo funcionan estas ideas en algunas narraciones representativas de Gautier, dos de ellas pertenecientes al periodo de juventud (la novela *Mademoiselle de Maupin* --1835/1836-- y el cuento *La morte amoureuse* --1836--) y dos al de madurez (el relato *Arria Marcella, souvenir de Pompéi* --1852-- y *Spirite*, una novela corta de 1865). Hay una cierta simetría invertida en estos textos propuestos: de las dos novelas, una es la primera en publicarse y la otra es la última, alfa y omega de su narrativa; de los dos cuentos, aunque están separados por más de quince años, cuentan prácticamente la misma historia sólo que en circunstancias diferentes, y en ambos textos está presente la misma morbidez erótica, el mismo gusto por remarcar los vínculos entre

⁹ Sobre la importancia de la noción de artificio en la literatura finisecular, véase el libro de Gérard Peylet *Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature "fin de siècle"*, donde el autor afirma que “c'est la notion d'artifice qui donne tout son sens à la littérature "fin de siècle". Celle-ci n'est plus un élément extérieur de la création artistique, elle entre au coeur de cette création. Elle est beaucoup plus qu'une simple rhétorique, elle est une raison d'exister” (1986, 11).

Eros y Tánatos, al tiempo que se disuelven los que hay entre lo Mismo y lo Otro.. También se toman en cuenta *Le Club des hachichins* (1846) y *Avatar* (1856).

Mademoiselle de Maupin es la más célebre de las narraciones de Gautier y, sin duda, la de mayor influencia entre los escritores y artistas del pasado siglo, una verdadera lectura obligada para cualquier escritor contestatario del siglo pasado. Su grado de veneración entre los románticos de la época quizá solo sea comparable al que tendría la novela *A rebours*, de Huysmans, ya en el fin de siglo, entre los artistas decadentes y simbolistas.

El personaje central de la novela que le da título se basó en uno histórico, Madeleine de Maupin d'Aubigny, aunque mucho de su colorido literario procede más bien de George Sand. Ambas mujeres fueron célebres por vestir como hombres en un acto de rebeldía social, igual que la Maupin novelesca. Según revelará dicho personaje en su correspondencia --ya bien avanzada la trama, y cuando el lector supone a Maupin hombre y no mujer--, el motivo que la lleva a travestirse y a comportarse como hombre (para lo que aprende a usar la espada y la pistola, a montar a caballo con destreza, a estudiar la manera de llevar la capa) es su interés en “étudier l’homme à fond, l’anatomiser fibre par fibre avec un scalpel inexorable et le tenir tout vif et tout palpitant sur ma table de dissection” (1966, 221), antes de entregar su corazón a uno de ellos. La Maupin manifiesta en su carta un profundo interés en conocer la parte oculta de los hombres. Así nos dice que “je presentais dans leur vie beaucoup de côtés défectueux et obscurs, soigneusement voilés à nos regards (féminines)” (218) “Tous, les jeunes comme les vieux, me paraissaient avoir adopté uniformément un masque de convention, des sentiments de convention et un parler de convention lorsqu’ils étaient devant les femmes” (218). Es a partir de la conciencia de la situación subordinada de las mujeres en la sociedad que Maupin decide disfrazarse para conocer mejor a los hombres y así descubrir que “à travers toutes les exagérations bouffonnes, les plaisanteries souvent ordurière, percevait un sentiment vrai et profond de parfait mépris pour la femme” (233).

La novela empieza con la descripción del personaje masculino, Albert, que corresponde al típico romántico abúlico, preso del *ennui*, con sus necesidades materiales resueltas, solitario aunque deseoso de tener una amante, formada especialmente para él, “como un caballo”. A las mujeres sólo les pide una cosa, belleza, sin importar para nada cualquier otro atributo como el talento o la inteligencia. Es así como conoce a Rosette en

un salón mundano, la hace su amante, aunque muy pronto se decepciona de ella, pues lógicamente ninguna mujer concreta podrá llenar el molde de su amada ideal. En un intento por mejorar su relación, deciden retirarse por un tiempo a un castillo en el campo, donde hay otros invitados. Uno de ellos es justamente un caballero muy especial, cuyo único defecto “c’est d’être trop beau et d’avoir des traits trop délicats pour un homme” (159). Tan atractivo resulta Théodor --que es como dice llamarse--, que tanto Rosette como Albert se sienten fascinados por él, al grado que este último llega a decir “Quel dommage que ce soit un homme, ou quel dommage que je en sois pas une femme! (159).

La atracción que siente Albert por Théodor lo lleva progresivamente a la confusión y al horror por lo que podría ser una pasión homosexual:

...je ne sais plus qui je suis ni ce que sont les autres, je doute si je suis un homme ou une femme, j’ai horreur de moi-même, j’éprouve des mouvements singuliers et inexplicables, et il y a des moments où il me semble que ma raison s’en va, et où le sentiment de mon existence m’abandonne tout à fait.(1966, 195)

En un afán por liberarse de lo que considera una pasión monstruosa, Albert llega a sospechar que Théodor debe de ser una mujer. A estas alturas de la narración ya el lector sabe que, efectivamente, Théodor no es otro que Mademoiselle de Maupin disfrazada, por lo que la confusión de Albert es vista con cierta comicidad. Rosette, por su parte, también se lanza a la caza erótica de Théodor, con infructuosos resultados, y llega a sospechar de los gustos especiales de su caballero y las posibles preferencias por su lacayo, el angelical Isnavel (que a la larga resultará ser una doncella vestida también de hombre, como su amo Théodor/Maupin). Con ocasión de la representación en el castillo de la obra de Shakespeare, *As you like it*, comedia de enredos, disfraces y travestimientos, donde intervienen los invitados, Albert tiene la oportunidad de descubrir el sexo femenino de Théodor. La comedia shakespeariana de alguna forma reproduce lo que está pasando en el mundo descrito, con sus confusiones y jugueteos sexuales, en una suerte de *mise-en-abîme*. Ante la revelación de que Théodor sí es mujer (al menos fisiológicamente), Albert siente un gran alivio:

J’éprouvais une sensation de bien-être énorme, comme si l’on m’eût ôté une montagne ou deux de dessus la poitrine. Je sentis s’évanouir l’horreur que j’avais de moi-même, et je fus délivré de l’ennui de me regarder comme un monstre. (1966, 264)

A su vez, Théodor o Maupin no sale indemne en este juego de identidades sexuales, pues aunque su punto de partida es muy femenino, su punto de llegada ya no es tan claro, ha perdido de vista el límite entre los sexos, al grado de sentirse intersexual, e incluso llegar a postular un tercer sexo:

Je perdais insensiblement l'idée de mon sexe, et je me souvenais à peine, de loin en loin, que j'étais femme (...) En vérité, ni l'un ni l'autre de ces deux sexes n'est le mien; je n'ai ni la soumission imbécile, ni la timidité, ni les petitesse de la femme; je n'ai pas les vices des hommes, leur dégoûtante crapule et leurs penchants brutaux: --je suis d'un troisième sexe à part qui n'a pas encore de nom: au-dessus ou au-dessous, plus défectueux ou supérieur: j'ai le corps et l'âme d'une femme, l'esprit et la force d'un homme, et j'ai trop ou pas assez de l'un et de l'autre pour me pouvoir accoupler avec l'un d'eux. (1966, 356)

En su interacción con Albert y Rosette, Maupin, mujer disfrazada de hombre, pierde su identidad inicial y alcanza un nuevo estado en el que no puede amar completamente a un hombre o a una mujer: "quelque chose d'inassouvi gronde toujours en moi, et l'amant ou l'amie ne répond qu'à une seule face de mon caractère" (356). Y concluye: "Ma chimère serait d'avoir tour à tour les deux sexes pour satisfaire à cette double nature" (357). Después de esto, Maupin, vestida de mujer, aparece ante Albert y hace el amor con él. Lo deja durmiendo y pasa a la habitación de Rosette, se insinúa el encuentro sexual, tras lo cual Maupin, vuelta a su papel de Teodoro, abandona el castillo y a sus amantes. Junto a su lacayo, se pierde en el bosque aledaño, en una renuncia al amor carnal (después de haberlo conocido en su doble papel).

Nótese que la novela de Gautier tiene la misma estructura sexual que la novela de Balzac, *Séraphita*, con la que es inevitable compararla, no sólo por compartir el tema de la ambigüedad sexual sino también el año de aparición. En ambas novelas, frente al andrógino femenino (Serafita y Maupin), inaccesible y sublimante, se encuentra una pareja heterosexual enamorada, no entre sí, sino del tercer miembro bisexual, que a la larga resulta lugar de encuentro de la propia pareja. En *Séraphita*, se tiene a Minna y a Wilfrid; en *Mademoiselle de Maupin*, a Rosette y a Albert. Al final de la historia, y tras la partida del andrógino (hacia el cielo, en una; hacia el mundo más allá del castillo, en otra), los enamorados frustrados se consuelan uno al otro.

De esta manera, la pareja heterosexual se consolida tras perder el amor sublime del andrógino, una totalidad autista que no requiere de otro, por lo que sus dos miembros son abandonados, no sin que la Maupin escriba una carta de despedida en la que exhorta a los amantes a vivir juntos, el mismo deseo expresado por la Serafita balzaciana a sus enamorados antes de perderse en los abismos del cielo. Así, en estas dos novelas el amor heterosexual viene a ser el sucedáneo de una imposibilidad en el mundo: la del Eros andrógino, el amor total, que queda reservado a un nivel superior, espiritual, pero no válido en el orden social.

Es importante señalar el tratamiento secular del andrógino en Gautier, quien, a diferencia de Balzac, no recurre (en esta novela) a una doctrina mística para justificar su tema, sino a una trama mundana en que lo erótico es fundamental. La historia de Gautier podemos imaginarla en el mundo cotidiano, mientras que la de Balzac está más cercana al ámbito de lo fantástico, sin que se confunda completamente con este género¹⁰. La novela de Gautier no es solemne ni doctrinaria como la historia de Balzac; es más bien lúdica, de una complejidad cercana a la comedia de enredos. A nivel de personaje, la Maupin es un andrógino con vida interior, con percepciones psicológicas y sociosexuales, a diferencia de Serafita, que como personaje es mucho más plano, más acartonado, el típico ángel celestial sin dudas morales.

El carácter neopagano del primer Gautier, que está más en deuda con Ovidio que con Platón, no se mantendrá siempre en el resto de su obra narrativa, que se desarrollará más bien bajo el signo de Swedenborg, el visionario sueco del siglo XVIII, que como hemos visto, también está presente en el Balzac primerizo. Así, mientras Balzac comienza místico y termina mundano, Gautier realiza el camino contrario: empieza con una visión profana del amor y acaba con otra más espiritual, de tipo swedenborguista. En

¹⁰ Pienso que en *Séraphita* predominan elementos místicos y morales, más que propiamente fantásticos. Su carácter didáctico, casi propagandístico, de las ideas de Swedenborg, le resta vuelo literario, autonomía narrativa, como en cambio sí lo logra Gautier en *Spirite*, donde la moralina swedenborguista no mina el argumento fantástico, la ruptura de límites entre cielo y tierra. Mientras leo *El horror en la literatura*, descubro en Lovecraft parecida desconfianza hacia lo fantástico balzaciano. Al comentar la literatura sobrenatural de Francia, declara: “Al igual que Alemania, Francia ha sido fecunda en el terreno de lo espectral. Victor Hugo, en relatos como *Han de Islandia*, y Balzac en *Piel de zapa*, *Séraphita* y *Louis Lambert*, utilizan en mayor o menor medida lo sobrenatural, aunque generalmente como medio para alcanzar un fin sólo ligeramente superior al humano, y sin la sincera y demoníaca intensidad que caracteriza al artista nato de las sombras” (1984, 45) (el subrayado es mío).

Gautier el misticismo nórdico sirve ante todo como apoyo literario, como elemento que le permite armar diversas historias y justificar un esquema amoroso que se repite, aunque en circunstancias y con tratamientos distintos, a lo largo de su narrativa fantástica, sin que ello implique un involucramiento más profundo con lo oculto. Balzac actúa como un visionario ante el andrógino, Gautier como un esteta, no exclusivamente, pero sí en gran medida. Ciertamente que a lo largo de su vida logró combinar satisfactoriamente esteticismo y búsqueda de lo misterioso, pero, puesto a elegir, privilegiará más lo primero. Su intuición de lo espiritual no va muy lejos, queda encantado por los sentidos, que lo traen de nuevo a tierra. Al respecto, Castex afirma:

l'aventure suprasensible ne va-t-elle jamais bien loin; et, d'ailleurs, elle est rarement contée avec un accent de conviction intense. Au moment où nous serions près de céder à la peur ou à l'émotion, une boutade nous rassure et nous donne à sourire.
(1951, 235)

Esta distancia de Gautier ante lo oculto hace que el efecto fantástico de sus narraciones no sea tan angustiante y torturado, como en Hoffmann y Poe. La descripción esteticista, la observación cáustica y descreída, la broma, alivian la tensión fantástica, arrojan rayos de luz en las historias sombrías, tranquilizan al lector.

La novela terminal de Gautier, *Spirite* (1866), es un buen ejemplo de su ascendente swedenborguista. Atrás ha quedado el andrógino mundano representado por Maupin y ahora el lector se encuentra con una historia donde el amor ha perdido su base física y sexual, su ambigüedad de género, y sólo queda un amor abstracto y heterosexual muy cercano a la contemplación mística. En esas descripciones celestiales del final de la novela, tan serafiteanas, un crítico como Castex ha visto algunas de las páginas más ardorosas y sorprendentes en un autor considerado más bien seco y objetivo, esteticista sí, pero de un esteticismo bastante parnasiano, hierático, distanciado.

Considero que aquí tendría que tomarse en cuenta las experiencias de Gautier con la droga, en particular con el hachís, que, más allá de su propia imaginación literaria y de su sensibilidad, pudiera haberle facilitado la comprensión de tales estados sublimes. Al menos esto es lo que se desprende de un texto como *Le club des hachichins* (1846), donde el personaje-narrador dice:

Estaba en ese momento afortunado del haschisch al que los orientales llaman el *kief*. Ya no sentía el cuerpo, los lazos que

unen la materia al espíritu se habían soltado; me movía por mi sola voluntad en un medio que no ofrecía resistencia. Así es como imagino que deben obrar las almas en el mundo del más allá, adonde iremos después de la muerte (1976, 89).

Más adelante afirma:

Comprendí entonces el gran placer experimentado, según los grados de perfección, por los espíritus y los ángeles cuando atraviesan el éter y los cielos, y en qué forma podía gozarse de la eternidad en el paraíso. Nada material se mezclaba en este éxtasis, ningún deseo terrestre alteraba su pureza, ni siquiera el mismo amor habría podido incrementar el goce (89).

Mucho de este sentimiento de liberación material experimentado por el fumador de hachís alimenta sus posteriores descripciones celestiales, según se afirma en ese texto de carácter semiautobiográfico.

La raigambre cristiana y neoplatónica presente en Swedenborg logra imponerse en Gautier al paganismo gozoso de un Ovidio, en lo que a teoría del amor se refiere. El aspecto que más rescata Gautier de Swedenborg se refiere a sus ideas de la fatalidad amorosa. Dice el místico sueco:

Está predeterminado que aparezcan parejas conyugales; y éstas crecen y viven, bajo los auspicios del Señor, siempre de cara a su matrimonio, sin que sepan nada de ello el varón ni la muchacha; y tras el tiempo requerido la virgen entonces núbil y el joven apto para el matrimonio se encuentran en cualquier parte como por azar, y se examinan el uno al otro, y acto seguido reconocen, por una especie de instinto, que son adecuados el uno al otro, y tras una especie de dictamen piensan en su interior, él: “ésta es la mía”, y ella: “éste es el mío”. (citado por Carnero, 1971, 13)

Los problemas con la predeterminación amorosa comienzan cuando los amantes no coinciden en este mundo (por ejemplo, por la muerte de uno de ellos) o bien, cuando coinciden, pero ya uno de ellos tiene compromisos adquiridos (verbigracia: que esté casado). En el caso específico de *Spirite* ocurre que el amante masculino (Guy de Malivert) está vivo mientras que la mujer (Spirite, en vida llamada Lavinia) está muerta. Una serie de hechos inusuales (escritura automática de Malivert donde se manifiesta otra personalidad, sonidos extraños) y la presencia del barón de Feroë, swedenborguista declarado e iniciado de alta jerarquía, hacen que el joven descubra la presencia invisible de esa amante que lo acecha desde ultratumba vía los espejos. El joven llega a ser su

propio médium para que la muerta hable, o más bien “escriba”, y es así como descubre su amor por el alma de Spirite. Desgraciadamente para que los amantes puedan reunirse, hay que esperar a que Malivert muera, para que entonces sus almas se junten y asciendan al empíreo (el suicidio no está permitido en este esquema amoroso pues sería contraproducente: haría que la pareja no pudiera reunirse nunca). El enamorado de la muerta abandona Francia para visitar Grecia. En una visita al Monte Parnaso es asesinado por unos bandidos, que retroceden asustados cuando una bella figura de deslumbrante blancura aparece junto al moribundo sonriente para, después, unirse con su alma en una totalidad andrógina, en una “perla única”, y perderse en las alturas.

Castex subraya el parecido de las últimas páginas con las de, otra vez, la *Séraphita* de Balzac, sin que, por supuesto, hubiese contacto físico entre los autores, pues para entonces no se conocían. Habría habido en todo caso “contacto arquetípico”, los dos habrían estado al mismo tiempo atisbando la imagen del andrógino, aunque la desarrollarían literariamente de maneras diferentes con algunos elementos en común.

La versión swedenborguista que maneja Gautier en *Spirite* impide pensar al autor y a su obra centrados sólo en la versión más mundana de *Mademoiselle de Maupin*. Ciertamente que, en términos de influencias y de historia literaria, ésta es la fundamental, pero en aras de comprender mejor al autor y su creación es indispensable equilibrar el neopaganismo hedonista de *Maupin...* con la erótica swedenborguista de *Spirite*, en la que hay una mayor presencia cristiana, herética, si se quiere, pero cristiana a final de cuentas, quizás para asombro del propio Gautier, quien siempre subrayó su postura proclasicista y anticristiana.

Algo que tienen en común ambas historias es el que el amor andrógino resulta imposible en este mundo: Maupin huye del castillo, abandona la escena; la unificación de Spirite y Malivert sólo se da en el reino de ultratumba, no en este mundo. La androginia sólo puede darse en una esfera superior, de índole espiritual, en donde pueda realizarse esa *coincidentia oppositorum* tan característica suya.

En la novela *Spirite* los amantes, en vez de transgredir, respetan la ley amorosa y aguardan a que la muerte alcance al vivo para así realizar la fusión andrógina. Aquí la paciencia se ve recompensada con el encuentro final de los enamorados. Pero no en todas las narraciones ocurre así. A veces los amantes se rebelan y buscan contrariar las leyes naturales, transgredir los límites entre la vida y la muerte, como ocurre en el caso

del vampirismo, tema literario en pleno florecimiento en el siglo XIX¹¹. Gautier desarrolló este tema en dos versiones de una misma historia: *La morte amoureuse* (1836) y *Arria Marcella, souvenir de Pompéi* (1852).

En la primera versión, casi contemporánea de *Mademoiselle de Maupin*, Gautier se solaza en un sentimiento necrofilico. Como lectores, estamos ante un sacerdote, Romuald, que ve vacilar su vocación ante la belleza de una mujer, Clarimonde. Resiste a la tentación. No obstante una noche sueña que lo llaman para que asista espiritualmente a una moribunda, que resulta ser la bella cortesana. Ya es muy tarde, ella ha muerto y sólo resta velar el cadáver. El sacerdote permanece solo, junto a la mujer que pudo haberlo sacado de su estado religioso. Sin embargo, algo vive en la inmovilidad del lugar:

Cette chambre n'avait rien d'une chambre de mort. Au lieu de l'air fétide et cadavéreux que j'étais accoutumé à respirer en ces veilles funèbres, une langoureuse fumée d'essences orientales, je ne sais quelle amoureuse odeur de femme, nageait doucement dans l'air attiédi. Cette pâle lueur avait plutôt l'air d'un demi-jour ménagé pour la volupté que de la veilleuse au reflet jaune qui tremblote près des cadavres. (1981, 95)

Romualdo titubea ante la belleza yacente frente a sus ojos y su sexualidad, lejos de apaciguarse ante la muerte, parece animarse:

...cette perfection de formes, quoique purifiée et sanctifiée par l'ombre de la mort, me troublait plus voluptueusement qu'il n'aurait fallu, et ce repos ressemblait tant à un sommeil que l'on s'y serait trompé. J'oubliais que j'étais venu là pour un office funèbre, et je m'imaginai que j'étais un jeune époux entrant dans la chambre de la fiancée qui cache sa figure par pudeur et qui ne se veut point laisser voir. (96)

El sacerdote besa a la muerta y, como en el cuento de la Bella Durmiente, ella se reanima, para espanto de él. Ella le declara su amor eterno, es su amante desde el más allá, su alma gemela, igual que Spirite para Malivert, pero a diferencia suya no se resigna a la situación de esperar sino que pretende subvertir el límite entre la vida y la muerte. Romuald pierde el conocimiento en el sueño y despierta en el mundo de la vigilia, mas a partir de entonces se dará en el texto una total oscilación entre uno y otro estado, a tal grado que el personaje sufre un total desdoblamiento:

¹¹ Cf. "Vampirismo y sexualidad en el siglo XIX", de J. R. Chaves (por publicarse en el *Anuario de Letras Modernas*, Fac. de Filosofía y Letras, UNAM).

A dater de cette nuit, ma nature s'est en quelque sorte dédoublée, et il y eut en moi deux hommes dont l'un ne connaissait pas l'autre. Tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait chaque soir qu'il était gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu'il était prêtre. (107)

A pesar de su “vida de bicéfalo”, Romuald afirma una y otra vez su total claridad mental, excepto esa sensación de un mismo yo existiendo en dos hombres diferentes. Lo interesante es que este progresivo desdoblamiento se da no sólo en el personaje sino también en la voz narradora, que a ratos se traslada del mundo “real” al “soñado”. Hay una oscilación entre los dos dominios, hasta el final, que vuelve a imponerse el mundo de la vigilia. Clarimonde forma parte de su mundo de sueños, está con ella cada vez que como sacerdote duerme.

Su protector, Serapio, un sacerdote más viejo, le advierte sobre Clarimonde y su mundo de orgías en que se renuevan “las abominaciones de los festines de Baltasar y de Cleopatra”. Clarimonde volverá a ser comparada con Cleopatra, vista como emblema de mujer perversa y sensual, personificación que tendrá éxito a lo largo del siglo. Junto con otros nombres como Dalila, Judit o Salomé, formará parte del repertorio mitológico para ilustrar a la mujer fatal. Gautier dedicó a esta Cleopatra decadente no sólo comparaciones con algunos de sus personajes femeninos sino incluso una historia completa, *Une nuit de Cléopâtre* (1845), en la que la reina de Egipto ordena matar por la mañana a los amantes que habían pasado la noche con ella.

Serapio representa la conciencia cristiana que llama a Romuald a no dejarse poseer por la engañosa y pagana Clarimonde, quien, ante la vista de la sangre, se transforma literalmente en una lujuriosa vampira. Así, vampirismo, sexualidad y paganismo aparecen vinculados con Clarimonde, mientras que cristianismo y represión sexual lo están con el anciano. Al final, Serapio interviene en el romance de ultratumba y destruye a Clarimonde, ante la vacilación de Romuald. De ella no queda sino “una mezcla terriblemente informe de cenizas y de huesos calcinados”. El joven queda libre de la vampira pero sin ganas de vivir. Se ha roto para siempre la comunicación entre sus almas y sus cuerpos. La melancolía será su recompensa. A diferencia de *Spirite*, donde los amantes se unen en el más allá, en esta otra historia su separación eterna será su castigo por haber contrariado la ley natural, el orden de los mundos, e irrespetado el límite entre la vida y la muerte. ¿No es esto, acaso, lo que define al vampiro?

Poco más de quince años después de escrita *La morte amoureuse*, Gautier, ya en plena madurez, retoma esta misma historia en *Arria Marcella, souvenir de Pompéi*, sólo que el tratamiento vampírico del tema pasa a segundo plano para dar lugar más bien a un tratamiento siempre fantástico de viaje en el tiempo, aunque con los mismos ingredientes (y quizás más acentuados) de una oposición entre cristianismo y paganismo, sexualidad y castidad. En esta narración tres amigos van de paseo a las ruinas de Pompeya, una de las ciudades muertas que cobraría mucho brillo en el ámbito literario del siglo pasado. Recuérdense otros dos títulos con Pompeya como escenario: *Los últimos días de Pompeya*, del inglés Bulwer Lytton, de gran éxito popular (hasta la fecha, pues el cine y la televisión mantuvieron su vigencia en el nuevo siglo) y *Gradiva*, del alemán Wilhelm Jensen, uno de los textos literarios más extensamente tratados por Freud.

De los tres amigos, Octaviano queda impresionado por el esqueleto y el molde de una dama muerta en la lejana erupción, vistos en un museo. Siente un extraño vínculo con esos restos y evoca con amor a esa mujer que alguna vez respirara. En la noche, bajo la luna, sale a caminar por las ruinas, las que progresivamente se reconstruyen y se animan de gente. De alguna misteriosa manera el joven viaja en el tiempo y conoce a Arria, la mujer evocada, vuelta a la vida por el amor. La idea de evocación amorosa, de vuelta a la vida por el deseo del amante, como Fausto invocando a Helena de Troya, entra en las creencias filosóficas tanto del personaje como del propio narrador, según dice explícitamente, y son sintetizadas de la siguiente manera:

En effet, rien ne meurt, tout existe toujours; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois. Toute action, toute parole, tout forme, tout pensée tombée dans l'océan universel des choses y produit des cercles qui vont s'élargissant jusqu'aux confins de l'éternité. La figuration matérielle ne disparaît que pour les regards vulgaires, et les spectres qui s'en détachent peuplent l'infini. (1981, 199).

Arria significa para Octaviano la realización de la mujer ideal, su otra mitad, un amor fuera del tiempo y del espacio, la consumación de una de esas parejas conyugales imaginadas por Swedenborg. Para describir su amor podemos decir lo que el propio Gautier dice de los amantes de otro de sus cuentos, *Avatar*:

... le reste du monde n'existait pas pour eux; on eût dit que les morceaux de l'androgyne de Platon, qui se cherchent en vain depuis le divorce primitif, s'étaient retrouvés et réunis en eux; ils formaient cette dualité dans l'unité, qui est l'harmonie complète,

et, côte à côte, ils marchaient, o plutôt ils volaient à travers la vie d'un essor égal, soutenu, planant comme deux colombes que le même désire appelle, pour nous servir de la belle expression de Dante. (1981, 236)

Aunque el tipo de amantes (modelo de la unidad partida en mitades) en las dos narraciones coincida, las consecuencias de su amor son bien distintas. En *Avatar* los enamorados tienen la suerte de gozar su amor desde esta vida, no contrarían ninguna ley natural sino que más bien la consuman, a diferencia de los amantes de Pompeya, que pertenecen a reinos distintos, él a la vida, ella a la muerte, y que para reunirse transgreden la barrera entre una y otra. En *Arria Marcella* no hay un vampirismo explícito, como vimos en *La morte amoureuse*, aunque curiosamente a la hora en que el narrador describe a la heroína, la vampiriza, la presenta como si fuera una vampira:

Arria ne mangeait pas, mais elle portait souvent à ses lèvres un vase myrrhin aux teintes opalines rempli d'un vin d'une pourpre sombre comme du sang figé; à mesure qu'elle buvait, une imperceptible vapeur rose montait à ses joues pâles, de son cœur qui n'avait pas battu depuis tant d'années; cependant son bras nu, qu'Octavien effleura en soulevant sa coupe, était froid comme la peau d'un serpent ou le marbre d'une tombe. (198)

Tanto en una como en la otra historia, la consumación del amor prohibido se ve impedido por un sabio patriarca, Serapio, en una, Arrio, el padre de la joven, en la otra, y en ambos casos representan la autoridad cristiana. Arrio, originalmente pagano, se convirtió al cristianismo, mientras que su hija nunca lo hizo. Antes de ser destruida por el exorcismo de Arrio, la joven reafirma ante su padre sus creencias en los dioses paganos:

Arrius, grâce, mon père, ne m'accablez pas, au nom de cette religion morose qui ne fut jamais la mienne; moi, je crois à nos anciens dieux qui aimaient la vie, la jeunesse, la beauté, le plaisir; ne me replongez pas dans le pâle néant. Laissez-moi jouir de cette existence que l'amour m'a rendue. (201)

Arria, igual que Clarimonde, posee un aura de libertinaje y el pecado de ambas es que no dejan a los vivos en su propia esfera, sino que transgreden el límite y entablan un amor contranatura, vampírico.

Es así que, cuando las dos mitades amantes que formaban el andrógino original, según este esquema swedenborguiano-platónico presente en el Gautier maduro, no consuman su fusión según la ley (tanto natural como divina), con pleno respeto al límite

entre la vida y la muerte, sino que más bien lo subvierten, entonces las mitades enamoradas son castigadas con la separación perpetua. Una manera en que se metaforiza dicha transgresión es el vampirismo, una forma de vida-muerte. De esta suerte el vampiro viene a ser el doble oscuro del andrógino. Si éste último representa la consumación brillante de lo divino en el hombre, su opuesto complementario, el vampiro, lejos de unir, separa para siempre a las partes enamoradas.

Ambas especies mítico-literarias están presentes en la prosa fantástica de Gautier: el andrógino, como aspecto luminoso del esquema erótico; el vampiro (que aquí es más bien vampira), como emblema de la pérdida y la separación definitiva de los amantes. El andrógino se aprecia en su versión mundana y epicúrea en *Mademoiselle de Maupin*, y en su posterior versión swedenborguiana en *Spirite* o en *Avatar*. La vampira, ese andrógino contranatural, anida más bien en *La morte amoureuse* y en *Arria Marcella*. Aunque aparentemente muy distintos si se enfoca el asunto por el tema, no lo son a nivel del funcionamiento del esquema sexual y erótico presente en dichos textos. Así, el vampirismo aparece como una forma ominosa de alteridad, a diferencia del andrógino que, aunque sin lugar duradero en este mundo, es visto como aspiración gloriosa.

Variedades del andrógino decadente (de Péladan a Rachilde)

A principios de este capítulo, a propósito de Balzac, mencionamos la opinión de Mircea Eliade de que *Séraphita* constituía la última gran creación literaria europea con el andrógino como tema central. Intenté mostrar que tal afirmación debía matizarse, ya que esa novela representa tan sólo una versión mística de dicho tema, pero al mismo tiempo (1835-1836) se está dando otro avatar temático, éste de corte mundano y voluptuoso, con la novela *Mademoiselle de Maupin*, de Gautier. Pareciera que para Eliade el andrógino sólo es válido cuando se considera como imagen ejemplar del hombre perfecto, tal como aparece en la novela de Balzac, donde tiene un carácter ascendente y sublimante. Si posee una dimensión sensual, lujuriosa, entonces, a juicio suyo, se pervierte como símbolo. De ahí que hable de un proceso de “degradación del símbolo” del andrógino a lo largo del siglo XIX, desde el sublime Balzac, hasta los pérfidos decadentes finiseculares que, como cerdos de Epicuro, se revuelven en el barro de los sentidos y son incapaces de ver la claridad inmaculada del andrógino: “Cuando el espíritu ya no es capaz de percibir la significación metafísica de un símbolo, éste es entendido en

niveles cada vez más groseros” (1969, 126); “la significación metafísica del ‘hombre perfecto’ se degrada y acaba por perderse en la segunda mitad del siglo XIX” (126).

Mi opinión es que tal “degradación”, en caso de haber ocurrido, no es tan unidireccional como piensa Eliade, de sublime a grosero, de celeste a terrestre, sino que lo que se da a lo largo del siglo es una convivencia de ambos aspectos, una tensión nunca resuelta entre ellos --para buena suerte de la literatura--, y así nunca llegan a separarse del todo, ni siquiera en un escritor particular como Balzac, pues así como escribió la celestial *Séraphita*, también desarrolló --incluso por la misma época de redacción-- versiones mundanas y sexuales de la temática andrógina, como en *Sarrasine* y en *La fille aux yeux d'or*. En el panorama de la literatura romántica es indispensable ver la cara doble del andrógino: una es la de *Séraphita*, la otra es la de *Mademoiselle de Maupin*. Privilegiar sólo uno de estos rostros, es deformarlo, es partir por la mitad a este Jano bisexual y quedarse con sólo una de sus caras. Así, lo que tenemos en el siglo XIX no es tanto una de degradación lineal del andrógino como una persistencia de su ambigüedad a lo largo del arco cronológico, lo mismo en los “fundadores” del tema (Balzac y Gautier) que en sus continuadores finiseculares (Péladan).

En el fin de siglo esta dualidad del tema se vuelve todavía más clara cuando consideramos al decadentismo en su conjunto, donde se detectan dos tratamientos posibles: uno de corte predominantemente simbólico y espiritual (pese al escenario mundano y voluptuoso), como en Péladan y sus colegas ocultistas (Papus, Stanislas de Guaita), y otro de tipo mundano, representado por autores como Jean Lorrain y sobre todo por Rachilde, en los que no hay ninguna preocupación mística o iniciática detrás de sus andróginos, sino más bien intereses mundanos relativos a la sexualidad y a las costumbres.

Las opiniones de Eliade pasan de gris a oscuro cuando afirma que, en el imaginario decadente, quien domina no es el andrógino sino el hermafrodita:

Para los escritores decadentes, el andrógino significa únicamente un hermafrodita en el cual los dos sexos coexisten anatómica y fisiológicamente. Ya no se trata de una plenitud debida a la fusión de ambos sexos, sino de una superabundancia de posibilidades eróticas. No es percibido como la aparición de un nuevo tipo de humanidad, en la cual la fusión de ambos sexos habría producido una nueva conciencia, apolar, sino como una supuesta perfección sensual como resultado de la presencia activa de los dos sexos. (1969, 126)

Creo que tan tajante afirmación es falsa si quiere aplicarse a todos los decadentes, fruto quizá de un desconocimiento por parte de Eliade de las fuentes literarias mismas, y por confiar demasiado en el libro de Mario Praz *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, que en general mantiene una postura distante y desconfiada hacia los decadentes. Quizás tal opinión podría ser válida en ciertos decadentes mundanos del tipo de Rachilde, y aún en estos casos, más que de un hermafrodita físico, con lo que nos encontramos es con el cambio de roles genéricos, de hombre a mujer, de mujer a hombre, esto es, con una especie de transexualismo. Nunca hay “la presencia activa de los dos sexos” al mismo tiempo, sino primero de uno y luego del otro.

Un caso ejemplar donde no puede aplicarse lo dicho por Eliade es el de Joséphin Péladan (1858-1918), que el propio historiador de las religiones menciona y comenta. Ante todo, ubiquemos a dicho escritor en las coordenadas culturales de su fin de siglo, caracterizadas, según dice Jean Pierrot en su libro *L'imaginaire décadent*, por la secularización (disminución progresiva de la fe religiosa, descristianización general, desarrollo del positivismo y del espíritu científico), lo que generó una reacción idealista, el rechazo de una visión puramente científica y racional del mundo, y que produjo una sensibilidad religiosa difusa, sin dogma y sin religión institucional. En la década de los ochenta, en Francia, se va a dar una especie de “catolicismo estético”, que utiliza ciertos aspectos de dicha religión, pero en una dirección profana, donde los dogmas y la filosofía moral importan menos que sus elementos exteriores, de culto, tal como vestuarios, joyas y adornos eclesiásticos, inciensos y rituales, todo esto con la intención de producir ante todo un efecto estético en el lector (Huysmans, Rodenbach). Tal actitud es compatible muchas veces con una indiferencia religiosa por parte del artista, convirtiéndose más bien en un medio de renovar su sensualidad aburrida, agotada por los excesos, con lo que a veces la conciencia de pecado le sirve como estímulo erótico (Valle-Inclán).

Péladan, de familia católica y monárquica, comienza a escribir en este contexto, pero aún a su catolicismo *sui generis* un interés sostenido por el ocultismo floreciente, del cual llegará a ser incluso uno de sus portaestandartes. No encuentra incompatibles tales doctrinas. De esta manera, Péladan va a constituirse en una figura importante en la coyuntura ocultista de fin de siglo en Francia, más a nivel visual, de querer siempre

llamar la atención, de espectáculo¹², y por su obra novelesca, que por una producción teórica sobre magia (como ocurre con Papyrus y en especial con De Guaita, en quien el ocultismo llegará a desplazar completamente su actividad estrictamente poética)

Péladan de ninguna manera se ajusta al perfil del decadente enamorado del hermafrodita lujurioso, ciego en lo que se refiere al andrógino celestial. Si Eliade hubiera leído con más detenimiento el ensayo estético *De l'Androgyne*, como es de suponerse al haberlo mencionado en su propio trabajo, no podría sustentar su juicio adverso sobre Péladan, pues a lo largo de dicho texto este decadente escritor no deja de subrayar el carácter arquetípico del andrógino y, por tanto, fuera de este mundo degradado, caído, separado en dos sexos irreconciliables (según su visión pesimista y, con él, la de muchos escritores de la época en lo que a relación entre los sexos se refiere).

Contrariamente a lo dicho por Eliade y Praz, en ese ensayo Péladan se queja, a propósito del andrógino, de la confusión imperante entre Belleza y Lujuria:

La Beauté se manifeste au commun des hommes, sous les traits de la Concupiscence. On dit une beauté pour désigner une femme, quoiqu'il n'y ait aucun rapport réel entre le beau et le sexe. Des siècles de littérature et de galanterie ont sexualisé l'esprit occidental, qui a renversé la pure statue des initiés pour installer sur son piédestal le banal symbole de l'instinct. (1994, 26)

Es interesante este señalamiento de una “sexualización del espíritu occidental” por medio de la literatura, que en el contexto epocal se corresponde con el panorama de secularización creciente de las sociedades decimonónicas de Europa y de toda América (señalado, como vimos, por Pierrot, pero también por otros autores ya mencionados anteriormente, como Max Weber y Rafael Gutiérrez-Girardot). Dicha

¹² Leamos estas dos divertidas descripciones, la primera de Mc Intosh, la segunda de Praz: “The Sar (Péladan) was a striking-looking man, with a thick, black beard, an enormous mop of curly hair and huge, dark, slightly protruding eyes staring from beneath bushy brows. He cut a quaint figure in the cafés of Montmartre where he was to be seen in a variety of exotic costumes. Sometimes he appeared in a monk's robe, sometimes in a medieval doublet with velvet breeches fringed with white lace” (1974, 165).

“(Péladan) es un personaje con abundancia de barba y melena, cubierto con una vieja manta que le llega a los pies. Se tiene la impresión de una mascarada montada con poco gasto entre las paredes domésticas, con la piel de la antecama para dar el toque de color local oriental, con la blusa de la tía como camisa, y con un poco de papel de Armenia para cosquillear las narices de los espíritus de la Tierra y del Aire personificados por el gato y el papagayo de la casa” (1969, 331).

sexualización/secularización a lo que lleva --según Péladan-- es a una incapacidad de comprender metafísicamente el símbolo del andrógino y quedarse sólo con la cáscara (en esto se adelanta al mismo Eliade). Esto ocurre cuando, de la contemplación del ideal andrógino, se quiere pasar al mundo práctico, como ocurre, según él, en el caso de la homosexualidad:

On aime l'androgyné, mais à moins d'être de la race de Méphistophelès, on ne le désire pas au sens possessif. Le vieux diable prussien ne voit que les reins des cohortes célestes: c'est là sa façon de sentir l'immatérialité, il ravale la beauté du ciel à un frisson de Sodome. En art, ce cuistre est homosexuel et son oeil déforme la pure vision en image lascive, conception diabolique et vile par conséquent. (1994, 60)

Amar al andrógino sin un sentido posesivo para que la visión pura no degenera en imagen lasciva: hasta aquí está claro el razonamiento peladano pero, ¿por qué ha de ser precisamente la homosexualidad la que rebaja y degrada al símbolo? ¿No lo puede hacer de igual manera la heterosexualidad con sus propias perversiones? Podría haber dicho simplemente la sexualidad, sin especificar la dirección. Hay aquí, sin duda, un prejuicio de entrada que iguala homosexualidad y diabolismo, dicho de manera muy elegante: “ser de la raza de Mefistófeles”.

Este supuesto antihomosexual se refiere sobre todo, en el caso de Péladan y la mayoría de los escritores finiseculares, a la homosexualidad masculina, mucho más cargada de tabú que el lesbianismo, el que a pesar de su carga negativa, desde George Sand y Baudelaire había ganado una cierta aureola de prestigio. En todo caso, para la mirada masculina entonces imperante, no resultaba tan escandaloso el idilio entre dos mujeres (que incluso podía ser recuperado sexual y literariamente como elemento *voyeurístico*), en comparación con un idilio o tan sólo encuentro sexual entre hombres. Balzac puede escribir con holgura sobre los amores de Paquita y la Marquesa en *La fille aux yeux d'or*, pero apenas susurra el gusto de Vautrin por los hombres, en *La Comédie Humaine*. En el *Fin-de-Siècle*, con algunos escritores decadentes y simbolistas, la homosexualidad masculina al fin saldrá a la luz, primero tímidamente (como en Huysmans), luego más definida (como en Jean Lorrain o con el belga Georges Eekhoud). Es en este contexto de profundo disgusto ante la homosexualidad entre hombres (que se percibe más amenazadora que nunca, dada la atmósfera misógina que aleja a las mujeres de aquéllos) donde se inscriben los propios prejuicios de Péladan.

Además de su opúsculo *De l'Androgyne*, Péladan tiene una considerable obra narrativa, muy acorde con las grandes empresas narrativas decimonónicas, del tipo de Balzac con *La Comédie Humaine* o aún de Proust con *À la recherche du temps perdu*, ya en el siglo XX. Entre Balzac y Proust, Péladan escribió las veinte novelas del conjunto titulado *La décadence latine. Éthopée*, entre las que destacan las dos primeras, *Le vice suprême* (1884) y *Curieuse!* (1886), así como la octava *L'Androgyne* (1891). Para lograr su objetivo, el autor, siguiendo los consejos de Barbey d'Aurevilly, sí, pero también -- aunque no lo diga-- de Huysmans (capítulo III de *À rebours*, con su elogio del estilo de la “decadencia latina”, en especial del *Satiricón* de Petronio), recurre al fresco literario, con la convicción de que es la mejor forma de tratar el tiempo de la “decadencia decimonónica”:

Le caractère de fresque, reconnue à la décadence latine par M. Barbey d'Aurevilly, implique les esclavages de la peinture monumentale.

A l'instar du fresquiste qui, déroulant une action multiple sur un mur, divisé par des colonnes, interrompu par des baies, est contraint d'avancer, en telle scène, tel personnage ailleurs perdu dans la figuration; ainsi, le romancier qui tente de dérouler, sous le regard même de ses modèles, toute une fin de race et de civilisation, ne peut, dans le même compartiment, donner à tous ses personnages la valeur qu'ils prendront dans l'économie générale de l'oeuvre. (1979, III-IV)

La primera novela está dedicada al personaje Mérodack, de alguna manera *alter ego* del autor, enfrentado a dos versiones de la mujer fatal, Léonora y la Nine. De esta primera novela (que tan exitosa resultó en su momento), dice Jennifer Birkett:

The first volume of Péladan's cycle, *Le vice suprême* (1884), investigates two androgyne images, the princess and the actress, each a soured version of the ideal --'a living allegory of the Latin decadence'. Pale, flat-chested and perverse, both are destroyers of men. But one is an authentic perversion and the other a cheap copy. The monstrous Léonora d'Este is devoted to an aristocratic dream of old heroic values, for the sake of which Péladan would willingly forgive all her sins. La Nine belongs to the modern, materialistic world, acting the androgyne because it pays, cash. In these two women, Péladan opposes aristocratic and democratic values --the one, for him redeemable, the other hopelessly corrupt. (1986, 145-146)

Ya desde esta primera novela quedan claras algunas de las constantes de la obra peladana, entre otras: la presencia de figuras androginizantes encarnadas en personajes femeninos que pondrán a prueba (sexual) a un personaje masculino de excepción (une “figure orphique et prométhéen”), que se inclina más bien por la castidad; la oposición del héroe (y del narrador) a los tiempos modernos, tanto a nivel político (contra la democracia, por la monarquía, antigermano --como buen francés de su momento--), como artístico (rechazo del arte naturalista, del arte académico y del impresionismo, apoyo al arte simbolista del tipo de Moreau y, en música, de Wagner), sexual (contra el feminismo y la mundanización de las mujeres), y religioso (católico *sui generis*, ocultista conservador).

Las siguientes tres novelas constituyen un subconjunto dentro del gran ciclo. Mérodack queda atrás pero aparece Nebo, quien sin embargo está en relación con él, pues le escribe una carta para contarle sus planes, al principio de la narración. Así, Nebo será la figura masculina principal de la trilogía formada por *Curieuse!* (que “prétend à peindre des moeurs décadentes sous leur aspect parisien et public”), *L’initiation sentimentale* (que “étudie les passions éternelles dans leur modalité contemporaine”) y *A coeur perdu* (que “raconte le vain effort de deux êtres d’exception, vers la passion sublimée”). Según afirma el autor en su “Notule”, al principio del segundo tomo de la trilogía, “ces trois romans représentent, dans leur essence et sous les formes d’aujourd’hui, en pays latin: les moeurs, les passions, la passion” (p.iii).

Me centraré en la primera novela de la trilogía, la de mayor resonancia, *Curieuse!*, también la más vinculada a lo que sería una exposición teórica del andrógino. Para esto Péladan divide la novela en un prólogo de siete capítulos (significativamente titulados, el primero de ellos: “Flirtation platonicienne”, el séptimo: “L’Androgyné!”). Luego viene propiamente el cuerpo de la novela (quince capítulos), con el título de “Periple de l’enfer parisien”, y finalmente un epílogo (sin título). Tanto en algunos capítulos del prólogo, como en el epílogo, el personaje de Nebo hace largas peroratas sobre las características andróginas, que a su juicio son las ideales y necesarias para la regeneración espiritual de la humanidad. Los aspectos expositivos de lo andrógino se sienten más bien yuxtapuestos con lo narrativo, no entrelazados. Por un lado están las ideas y por otro su ejemplificación, su (a)puesta a prueba en la realidad parisina.

Nebo, el personaje masculino, es descrito con tintes de misterio, de una “beauté effacée”. “Peintre sans tableaux, riche sans revenus explicables, il inquiétait les femmes par son art tout féminin de leur échapper” (22). Se habla del “caractère palimpseste et d’antan de son charme”. Además, “sous le frac on devinait que ses seize ans avaient été apolloniens et des féminités de corps, choquantes chez un homme” (1979, 7). Esta adolescente y desaparecida impresión andrógina de su cuerpo ha permanecido, sin embargo, en su alma, como se encargará de explicar más adelante (“Je vais à l’androgynie comme un personnage du théâtre grec à sa destinée”).

En una reunión mundana conoce a una princesa de origen ruso, Paule de Riazan, y se establece una particular atracción entre ellos que, según se afirma, no está fincada en el sexo sino en su reconocimiento como almas andróginas. La caracterización de la princesa, tanto física como moral, siempre apunta a su carácter bisexual (en el sentido de rasgos de los dos sexos), e incluso se dice que parece un paje disfrazado de muchacha:

La beauté de la princesse étant mi-partie d’un jeune homme et d’une jeune fille, elle doit avoir dans l’âme la même dualité; j’ai salué en elle l’être complet, possédant le double charme féminin et viril, et exprimé ainsi combien puérole toute cour, l’androgynie se suffisant à lui-même et n’aimant pas. (1979, 8)

De esta manera tenemos que tanto Nebo como Paule están nimbados por un aura de androginia, tanto física como espiritual (más ella que él en lo corporal, más él que ella en lo relativo al alma), al grado que parecen ser de alguna manera cuerpo e imagen, tal su parecido, aunque de sexos y edades diferentes. De hecho, la noche en que se conocen, dicha semejanza no pasa inadvertida a la princesa, que puede realizar su inspección por medio de los espejos:

Dans son va-et-vient, la princesse étudiait à son tour, par la réfraction des glaces et sans le paraître, la physionomie de Nebo, et elle se découvrait une certaine parenté de traits avec lui. (7)

Una y otra vez se resalta que el encuentro entre Nebo y Paule nada tiene que ver con una atracción física: “Leur rencontre est une rencontre d’âmes, la chair s’y tait, et le sexe subitement disparu, ils redeviennent les androgynes primitifs qui ne se désiraient pas, selon le corps” (15). Como queda claro aquí y en otros pasajes, el trasfondo ideológico de esta androginia es platónico; de hecho se habla de la “révélation du Platonisme” que significa para Paule su encuentro con el amigo de su tía. Pero se trata de

un platonismo modificado, pues Nebo afirma “si tous les corps furent bien séparés en deux sexes, des âmes restèrent androgynes”. De estas almas andróginas Platón nada dice, es interpretación y añadido de Péladan. Es lo que le sirve al autor para armar su historia. No se trata como en Gautier o en Swedenborg de dos mitades (una masculina y otra femenina) que se encuentran y se unifican, completando un todo. En el caso de Péladan, ya las almas están enteras, lo único que tienen que hacer es reconocerlo. Esto es justamente lo que intenta Nebo, enseñar a Paule su verdadera naturaleza, y para esto deben hacer un pacto “de fraternelle défense contre l’animalité” para alcanzar el verdadero amor platónico “qui nie le sexe et ne vise qu’à la fécondation de deux âmes dans l’idéal”, puesto que “l’androgynne ne doit pas enfanter physiquement, il ne doit concevoir que selon l’esprit”.

La intertextualidad es múltiple. Se remite a Platón y a la cábala, como autoridades clásicas, pero también a *Séraphita* de Balzac, con cuyo personaje andrógino Nebo gusta compararse (ya antes se había comparado a sí mismo con Sócrates y a Paule con Alcibiades). En su primer encuentro, le dice a la princesa: “Vous avez lu *Séraphita*, voyez en moi Seraphitus, vous êtes Minna, nos pieds posent sur le Falberg...” (14), esto en alusión a la primera escena de la novela de Balzac. El texto también remite a *Mademoiselle de Maupin*, de Gautier, y quizá en un grado mayor, pues parte de la educación moral a la que Nebo somete a Paule está basada directamente en tal libro. De hecho, le da un ejemplar con algunos pasajes subrayados (y transcritos en la novela) para que la muchacha los lea detenidamente.

Con base en estos fragmentos, Nebo establece todo un programa de aprendizaje para ella, empezando con el travestimiento nocturno de la princesa, a la manera de la heroína de Gautier (con la diferencia de que el travestimiento de ésta era permanente). Paule acepta gozosa: “*Mademoiselle de Maupin* lui donna le dessein de cette descente en l’enfer parisien que Nebo avait su implicitement lui offrir”. Juntos visitan una serie de lugares y ambientes de la vida parisina (la taberna popular, el café literario, el prostíbulo, el cabaret, el barrio Latino, etc.), en un estudio de las “costumbres decadentes”, para que ella adquiera conciencia de las limitaciones del mundo que la rodea, en un viaje de quince noches por diversos meandros parisinos con una vocación claramente iniciática. Aquí la referencia es *La Divina Comedia*: ella le dice Virgilio, él la llama Alighiera, y recorren el infierno parisino, que no es otro que el de la modernidad y de la democracia: “dès que le

scepticisme apparaît dans les moeurs, l'ère de stérilité commence et le règne des eunuques s'inaugure" (65). Sin embargo, Nebo no se desespera por los tiempos modernos que le tocó vivir, sino que parece llevarlos con bastante tranquilidad:

Bouddhiste d'indifférence, forcé de vivre en frac et en démocratie avec un sens merveilleux de la vie moderne, il couvrait son mépris de l'époque d'un air poli de s'y intéresser. Le rencontrant dans un salon londonien, des superficiels l'eussent jugé dandy pour son art d'assouplir la mode à sa beauté. (22)

Péladan no se cansa de establecer comparaciones, de establecer relaciones intertextuales. Ya señalamos a la pareja Nebo/Paule como Sócrates/Alcibíades y como Virgilio/Alighieri, pero hay otra, tan importante que explica el título de la novela, y es la de Nebo/la Serpiente-Adán y Paule/Eva, lo que le permite enriquecer sus referencias --hasta ahora más bien grecolatinas-- con la tradición judía, y específicamente cabalística. Se trata, por supuesto, de una cábala heterodoxa, mixta, cristianizada, pero no por esto menos importante al momento de revisar la influencia de la cábala en los medios literarios y ocultistas del siglo XIX. En la carta que Nebo le escribe a Mérodack, el personaje central de la primera novela de su etopea, él afirma de Paule:

Elle est CURIEUSE, elle est à moi comme Ève fut au serpent, mais, séducteur divin, je lui ouvrirai le fruit pour qu'elle n'en mange pas (...); je la dessilleraï et la dépendrai de tout, afin que, regardant autour d'elle, cette Ève ne voie plus au monde que Nebo, à la fois son Adam et son créateur. (34-35)

Nótese algo importante. La serpiente que Nebo representa no incita a la carnalidad, sino a fortalecer una voluntad de sublimación sexual, mostrándole el fruto pero no para que se lo coma, sino tan sólo para que lo vea y lo conozca, sin contacto físico. Es una serpiente que no es enemiga de Dios, sino su aliada. Busca seducir a Eva, no para el pecado sino para la virtud. Esta ascensión ofrecida tiene como requisito su total sumisión a la voluntad masculina, con lo que Nebo se transforma de serpiente en Adán y, de alguna manera, también en creador de Eva, en la medida en que aportó la materia prima, su costilla, y ahora, su intelecto, el darle forma a la mujer: "De la créature qui nous cache l'Absolu, je fais un miroir qui me le réverbère".

Otra vez aparece en el texto la metáfora del espejo como (auto)conocimiento. Por los espejos Paule descubrió su parecido con Nebo e inició su aventura iniciática. Ahora Nebo, por el espejo de ella, puede conocer (por reflejo) a Dios. Esta recurrencia a

los espejos como punto de partida para nuevos mundos, para emanaciones y/o degradaciones en niveles más groseros y materiales de existencia, como puntos de contacto entre dimensiones distintas, se inscribe en la más pura tradición hermética, como pudimos verlo en el capítulo dedicado al andrógino en la Antigüedad¹³, sólo que, en la versión de Péladan, no hay nada más esa aspiración gnóstica, sino también --dado que no puede escapar a las cadenas de la atracción sexual¹⁴-- una voluntad de poder sobre la mujer, que es una constante de su obra.

Si por un lado el discurso propositivo --expuesto por Nebo y apoyado por el narrador-- apunta a la sublimación, a nivel narrativo, el personaje de Paule, en tanto mujer --y por tanto, seductora, heredera de la serpiente pecadora--, lejos de contentarse con el gozo espiritual ofrecido por Nebo, buscará también, no en esta novela, pero sí en la continuación de la trilogía, la seducción física de su Virgilio. Pareciera como si en el alma andrógina de Paule hubiese prevalecido el lado femenino --esto es, voluptuoso--, por lo que al final cae en la carnalidad, no logra sostener su condición angélica: “la femme correspond à l’instinct sexuel, comme l’aliment à l’instinct nutritif” (71).

El sueño de la mujer como proyección/creación masculina se ve reforzado al final de la novela, con los comentarios del narrador, cuando dice que “le concile de Mâcon a-t-il discuté si la femme avait une âme personnelle ou bien si elle n’était qu’un dédoublement de l’âme comme de la forme d’Adam” (330), y poco después, “l’Adam édenique, tiré du néant, nu de tout mérite, incapable de se complaire en Dieu, s’ennuyait, et fut heureux de son dédoublement”. Aunque Péladan pretende hacer uso de la cábala judía en su juego de interpretaciones, modifica la historia contada por algunos rabinos de los tiempos talmúdicos como el Samuel bar Nachman mencionado por Pagels¹⁵, quienes

¹³ En el *Corpus Hermeticum* la caída de Adán se produce, no por la fruta satánica de Eva, sino por su propia imagen reflejada en la Naturaleza, cuando, como Narciso entre los griegos, se sumerge en aguas más materiales. Quizá sea inapropiado hablar de “caída” en el caso de los herméticos, pues a diferencia del Adán bíblico, el hombre arquetípico del que se originarán los hombres particulares decide voluntariamente descender a este universo degradado en su multiplicidad, justamente por la fragmentación del arquetipo, por sus encarnaciones específicas.

¹⁴ En su correspondencia, De Guaita reprocha a Péladan, además de su antigermanismo, sus excesos amorosos que lo desvían de su trabajo mágico: “Your soul is perpetually haunted and obsessed by ridiculous sentimental cravings. Can you not live for one week without your spirit being preoccupied with these futilities?” (citado por Mc Intosh, 1974, 167).

¹⁵ Cf. el capítulo “El andrógino en la Antigüedad”, tercera parte.

afirmaban que cuando Dios hizo al hombre, lo creó con dos caras, dos juegos de genitales, cuatro brazos y piernas, espalda contra espalda, y luego lo escindió en dos e hizo dos nuevas espaldas. En el caso de Péladan, no hay escisión, no hay corte (como en los mitos cabalístico y platónico); hay duplicación, desdoblamiento, que no es lo mismo. Está más cercano a la lógica especular de los herméticos, sólo que en nuestro autor está enfocada, no a la relación Dios/Hombre, sino en la de Hombre/Mujer. En la primera, hay un sustrato trascendental; en la segunda hay una intención de dominio nada metafísico del hombre sobre la mujer.

La negación del corte sexual de lo uno en dos y el aprecio por la duplicación (dos de lo mismo) está muy acorde con la intención sublimante del andrógino de Péladan, con su búsqueda de “l’effacement du sexe”, de la abolición de la diferencia sexual. El último párrafo de la carta de Nebo a Mérodach dice: “Je nie la chair, je nie le sexe et puisque nous sommes des vers nés pour former le papillon angélique, je veux dès maintenant mes ailes! et si je retombe du Thabor où je monte, c’est le pied de Dieu même qui me renversera” (35).

Esta insistencia de Péladan en el lado sublimante, no sexual, de la androginia de alguna manera se opone a otro discurso ocultista y erudito de la época que hacía énfasis en el aspecto erótico¹⁶. La obra de Péladan es apreciada por algunos ocultistas de su tiempo, como Stanislas de Guaita, quien en su libro *En el umbral del misterio* habla de ella y, en especial, de *Curieuse!*:

Respecto al Occultismo, camino de depravarse bajo el color de la vulgarización entre las manos de soñadores y charlatanes, apenas muy pocos escritores continúan en la lógica de su ortodoxia. Hay que señalar, en la primera fila de éstos, a Joséphin Péladan, en

¹⁶ Por lo menos desde mediados del siglo XIX se fraguó una corriente más bien subterránea de “ocultismo sexual”, o más bien, que hace uso del sexo en el trabajo iniciático, que se ve fortalecida por la labor de autores como Hargrave Jennings, Edward Sellon y Richard Francis Burton, que hablan del “falicismo” y del simbolismo sexual subyacente en las diversas tradiciones religiosas, del tantrismo hindú y su uso místico de la sexualidad, entre otros temas, y en el campo más específicamente ocultista, de alguien como el norteamericano Pascal Beverly Randolph, que logra al respecto una primera síntesis de tradiciones diversas con sus “Misterios de Eulis”, y que después sería ampliada (ya en el siglo XX) con ocultistas como Karl Kellner y Theodor Reuss, de la *Ordo Templis Orientis*, y sobre todo con la “magia sexual” de Aleister Crowley o Marie de Naglowska. Cf. los libros de John Patrick Deveney (1997) y Francis King (1990). De tales tendencias se verá más en el capítulo dedicado a la literatura inglesa, pues en los ámbitos germano y anglosajón es donde estas corrientes logran su mayor desarrollo (curiosamente la misma geografía en la que el romanticismo había tenido su origen y esplendor).

sus audaces estudios, que nos dan “la Etopea de la Decadencia Latina”; no teme producir las grandes teorías cabalísticas, y todo es significativo, hasta en la intriga, en la que figura simbolizado, bajo una forma nueva y dramática, el eterno combate entre Edipo y la Esfinge: el hombre entre las garras del Misterio. Mérodack (del *Vice Suprême*) es un Louis Lambert de la acción, y *Curieuse* hace soñar en *Séraphitus-Séraphita*, pero este misterio que Balzac balbucía de intuición, Péladan lo formula con el atrevimiento y la autoridad serena del que sabe, no ya con el febril adiestramiento del que adivina, y tan bien, que se distingue, a través de los modernos emblemas de la novela sintética, la doctrina oculta. (1992, 52)

De Guaita, escritor y ocultista, puede distinguir los méritos literarios de los estrictamente esotéricos, en los escritos de Balzac y Péladan, y prefiere, en lo que a tratamiento del andrógino se refiere, a éste último, que “sabe”, no al otro, que “adivina”. Balzac era un escritor (en los tiempos de *Séraphita*) interesado en el misticismo de Swedenborg, no tanto en las ideas herméticas y cabalísticas --como fue el caso de Péladan, más ocultista que místico¹⁷--, y también foco del interés del propio De Guaita. De hecho, en el libro citado, hay un ensayo titulado “Análisis del Andrógino de Heinrich Khunrath”, donde De Guaita estudia el significado alquímico de uno de los grabados de dicho hermetista y supuesto rosacruz. Por lo menos desde la obra de Éliphas Lévi, a mediados de siglo, se había desatado un enorme interés en el medio francés mágico-literario¹⁸ por la temática andrógina.

¹⁷ A pesar de un extendido uso sinónimo de los términos ocultismo/esoterismo y misticismo, hay una clara distinción operativa entre éstos, sintetizada entre otros por R. Guénon, quien incluso hace de sus diferencias una oposición: “la vía mística difiere de la vía iniciática por todos sus caracteres esenciales y esta diferencia es tal que resulta existir entre ellas una verdadera incompatibilidad” (1993, 20). “...el misticismo es ‘pasivo’ mientras que la iniciación es ‘activa’ (...) Esto significa sobre todo que, en el caso del misticismo, el individuo simplemente se limita a recibir lo que se le presenta y tal como se le hace presente sin que él mismo participe en ello para nada (...) Por el contrario, en el caso de la iniciación, pertenece al individuo la iniciativa de ‘realización’ que proseguirá metódicamente bajo un control riguroso e incesante que deberá conducirlo a superar las posibilidades mismas del individuo como tal” (24). En otras palabras, en el misticismo no hay método (o, si lo hay, es más bien secundario) para alcanzar la trascendencia. Predomina la revelación, producto de una cierta pasividad personal. Hay un descenso de lo celeste a lo terrestre, que es donde mora el místico, para luego ser raptado en el éxtasis. De manera inversa, en el ocultismo el método es fundamental, hay un intento consciente de ascender a lo celeste. El rasgo del místico es la devoción, la fe; el del ocultista es el conocimiento, la gnosis.

¹⁸ Para una revisión de los autores y corrientes predominantes de dicho medio, puede consultarse los libros de Alain Mercier, *Les sources esotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-*

En la cita de De Guaita, es interesante que ilustre el nódulo de la obra peladana con la imagen de Edipo frente a la Esfinge, esto es, el hombre “en las garras del Misterio”. Hacer de Edipo una de las figuras emblemáticas de su narrativa no es una mala idea --aunque sea en un sentido muy distinto del que pensó De Guaita--, dada la particular relación hombre/mujer que en ella predomina (hombre asexual frente a mujer fatal y/o mujer virginal) y que daría base para sugerentes incursiones psicoanalíticas que quedan fuera de los objetivos de este trabajo. En lo que se refiere a la Esfinge, cabría recordar que en su ensayo *De l'Androgyne*, Péladan interpreta a la Esfinge egipcia como una de las representaciones andróginas más importantes de la humanidad:

Tête d'homme, mamelles de femme, corps de lion. Cela se lit couramment, pensée, passionalité, instinctivité. La tête pense, le sein suscite le désir d'où naît la passion et son fruit la génération, et l'animalité reste la forme de l'homme. On pourrait motiver le corps léonin comme une invention plastique, mais plaquer des seins au-dessous du tasseau figuratif de la barbe, implique une conception doctrinale, simultanée avec une volonté décorative. La désignation d'Androsphinx est littéralement fautive, c'est Androgynosphinx qu'il faut dire.

Le plus ancien monument de la forme représente l'androgyne (...).

L'Androgynosphinx représente l'humanité confiante en la résurrection qui manifeste chaque aurore.

Esotériquement il représente l'état initial de l'homme qui est identique à son état final. Il lui enseigne le principe d'évolution et le secret du bonheur. (1994, 28-29)

El último párrafo sintetiza el sentido ascendente del andrógino que permea toda la obra de Péladan, sin importar que el escenario de su representación sea decadente. Como en muchas de las mitologías en que aparece el andrógino, éste se ubica al principio y al final de la condición humana y universal, y nada tiene que ver con un hermafroditismo físico y sí con recuperar un estado ideal, perdido en la noche de los orígenes. Tal escenario decadente en el que se desarrolla el andrógino de Péladan --impronta de la coyuntura finisecular que le tocó vivir-- es el que ha confundido a estudiosos como Praz y Eliade y los ha llevado a sacar conclusiones erradas en cuanto a la calidad de la androginia planteada por él. A pesar de su imaginería decadente, de sus decorados libertinos, el motor ideológico del andrógino peladano es espiritual, platónico,

1914), Vol. I, y de Auguste Viatte, *Victor Hugo et les illuminés de son temps* (1942). También puede verse el libro de Pierrot, *L'imaginaire décadent* (1977).

mezclando elementos distintos del discurso amoroso del *Symposium*: la imagen de fusión descrita por Aristófanes, más la visión purgativa, purificadora, del amor según Sócrates. Se trata de un Platón leído a la luz del ocultismo decimónico, impregnado de neoplatonismo y romanticismo.

El predominio finisecular del hermafrodita sobre el andrógino afirmado por Eliade tampoco es muy exacto en el caso de los decadentes mundanos, del tipo de Jean Lorrain o de Rachilde, aunque podrían estar un poco más cercanos a la idea subyacente en tal hipótesis, esto es, el predominio de la voluptuosidad en el tratamiento de la temática bisexual. Se está aquí frente a escritores ajenos a idearios místico/ocultistas (como Péladan), inmersos en una visión profana y secular del mundo y de la sexualidad.

Esto queda muy claro en una escritora como Rachilde, cuya obra tuvo buena repercusión en el fin de siglo, no sólo en Europa sino también en América Latina, como lo prueba el ensayo que sobre ella escribió Rubén Darío en *Los raros* (1896) o las traducciones de algunos de sus cuentos en importantes revistas literarias de la época (“La muerte de Antinoo”, en la *Revista Moderna*, Año II, Nº 4, abril de 1899). Dicha fama se debió en gran medida, no tanto a su temática sexual, al fin y al cabo bastante desarrollada por otros de sus colegas, sino por provenir de una mujer, y de una mujer muy joven.

En el prefacio de la edición francesa de 1889 de *Monsieur Vénus* (su primer y más famoso libro, publicado originalmente en Bélgica en 1884), Maurice Barrès escribe:

Ce qui est tout à fait délicat dans la perversité de ce livre, c'est qu'il a été écrit par une jeune fille de vingt ans. Le merveilleux chef-d'oeuvre! (...) toute cette frénésie tendre et méchante, et ces formes d'amour qui sentent la mort, sont l'oeuvre d'une enfant, de l'enfant la plus douce et la plus retirée! Voilà qui est d'un charme extrême pour les véritables dandys. Ce vice savant éclatant dans le rêve d'une vierge, c'est un des problèmes les plus mystérieux que je sache, mystérieux comme le crime, le génie ou la folie d'un enfant, et tenant de tous les trois. (1977, 5-6)

El escándalo literario que lanzó a la fama a Rachilde (cuyo verdadero nombre era Marguerite Eymery) se asentó, pues, en su condición de señorita de buena familia. Para agradar a su padre (que anhelaba tener un hijo varón), recibió una educación masculina para la época (montar a caballo, usar la espada, llevar el cabello corto). Además, ya de adolescente, fue una lectora voraz en la biblioteca de su abuelo de autores como Voltaire, Dumas, Hugo y Sade, lo que la llevó por senderos de pensamiento muy

alejados del misticismo (sobre todo por Voltaire y Sade). A los veinte años, con el éxito de *Monsieur Vénus*, deja la casa paterna y se integra, vestida de hombre, a la bohemia parisina, donde se la conocía como “Mademoiselle Baudelaire” (aunque igual la podrían haber llamado “Mademoiselle de Maupin”, dadas sus correspondencias con tal personaje literario). En 1889 abandona la vida bohemia (incluidos sus trajes masculinos) cuando se casa con Alfred Vallette, quien se convertirá en el director de la revista y casa editora *Mercure de France*, en la que por supuesto Rachilde será una constante colaboradora. Desde entonces, en su papel de señora burguesa promotora de la cultura y escritora ella misma, se le llamará “Madame Mercure”.

Su obra abarca cincuenta novelas y varios libros de cuentos (vivió casi cien años --1860/1953--), pero ninguno de sus libros -- casi todos con temas de sexualidad escabrosa-- alcanzó la fama del primero, *Monsieur Vénus*. Su postura crítica en los asuntos literarios y culturales no avanzó con el nuevo siglo, y fueron notorios sus rechazos de Proust, de Gide, de Breton, así como del comunismo, el cubismo y el feminismo. En cambio, apoyó ampliamente a Alfred Jarry, a Raymond Roussel y a Colette. Aunque vivió más de medio siglo XX, fue sobre todo una mujer del fin de siglo XIX, elogiada por autores como Huysmans, Verlaine y Maeterlinck. Fue una de las primeras personas a las que Oscar Wilde visitó en París al iniciar su exilio en 1898, con la intención de decirle cuánto admiraba su *Monsieur Vénus*, además de agradecerle el apoyo brindado desde el *Mercure de France* durante su proceso judicial.

Aparentemente la historia que Rachilde cuenta en esta novela no se aleja mucho del tipo de narraciones escabrosas del decadentismo. Tenemos a una mujer aristócrata, Raoule de Vénérande, con una educación diferente. Ha crecido con su tía, pues sus padres murieron cuando ella era una niña. La tía falla en hacer que germinen en su sobrina las ideas religiosas. Aunque al principio no se especifica, debe de haber algo masculino en la educación o en los modales de Raoule, pues la tía la llama “son neveu”, y después, a lo largo de la novela, dicho personaje femenino se define (a veces por otros, a veces por sí mismo) como masculino (ami, monsieur, honnête homme, amoureux).

Raoule conoce a un hermoso joven de veintiún años, Jacques Silvert, de clase social baja (trabaja haciendo flores de tela), con quien entablará una relación erótica donde los roles sexuales están invertidos: ella tiene el papel masculino, él el femenino. Esto incluye desde las actitudes hasta el vestuario, pues ella lo visita, vestida de hombre,

en el apartamento que le ha instalado, y él la espera vestido con las ropas femeninas que Raoule le regala. Se trata de la típica relación tan manoseada en muchas historias de la época del personaje de clase alta que establece una relación de concubinato con alguien de clase inferior, sólo que esto funciona en una “région inconnue où l’inversion semblait être le seul régime admis” (1977, 89).

El carácter sadomasoquista de su relación (donde Raoule es quien hace el papel de victimario y Jacques el de víctima) no quita que se dé un real trasfondo amoroso entre ellos, al grado que, pese a la oposición social, terminan casándose, lo que significará el ostracismo social para la encumbrada Raoule. Hay también un elemento de crítica a las relaciones entre los sexos:

Je représente ici, dit-elle, en enlevant d’un réchaud une timbale d’écrevisses, l’élite des femmes de notre époque. Un échantillon du féminin artiste et du féminin grande dame, une de ces créatures qui se révoltent à l’idée de perpétuer un race appauvrie ou de donner un plaisir qu’elles ne partageront pas. (86)

A Jacques, Raoule lo “méprisait comme homme et adorait comme *beauté* (elle disait: beauté, ne pouvant pas dire: *femme*)” (89). Por su parte, “Jacques aimait Raoule avec un vraie coeur de femme. Il l’aimait par reconnaissance, par soumission, par un besoin latent de voluptés inconnues” (107). Raoule se niega a aceptar el estereotipo social de la mujer *en ella*, aunque le gusta vivirlo *en el otro*, en tanto hombre. Jacques se caracteriza por su pasividad, por la aceptación de la voluntad masculina de Raoule.

Raoule tiene un pretendiente de su propia clase, Raittolbe, al que desde luego rechaza, sin embargo lo hace confidente de su idilio con Jacques. Dado su expediente libertino, Raittolbe parece divertirse con esta “dépravation nouvelle”, hasta el momento en que se entera de que piensan casarse. Raoule le aclara que “je suis amoureux d’un homme et non pas d’une femme”, pues considera el lesbianismo como una pasión vulgar, y a la heterosexualidad tradicional como algo inaceptable (en tanto sea ella la mujer). Al hablarle a Raittolbe de Jacques, dice que “ce n’est pas même un hermaphrodite, pas même un impuissant, c’est un beau mâle de vingt et un ans, dont l’âme aux instincts féminins s’est trompée d’enveloppe” (84-85).

Poco antes de casarse, en una fiesta que Raoule da en su castillo, Jacques se hace presente y ambos bailan:

A les voir pressés, tournoyants et fondus dans une étreinte où les chairs, malgré leurs vêtements, se collaient aux chairs, on

s'imaginait la seule divinité de l'amour en deux personnes, l'individu complet dont parlent les récits fabuleux des brahmanes, deux sexes distincts en un unique monstre. (171)

Las dos últimas citas son las únicas referencias en la novela a la temática andrógina, una para negar que Jacques sea un hermafrodita (aunque tenga un alma femenina), la otra para ilustrar la fusión de los amantes durante el baile. Pero como puede apreciarse, se trata de referencias más bien secundarias en relación con la problemática de la novela, que apunta más bien al cambio de roles sexuales en una relación heterosexual. Para nada está presente la idea de hermafroditismo en Jacques o en Raoule, esto es, la copresencia de atributos masculinos y femeninos. Se aprecia la presencia de lo femenino en Jacques y nada más, y la de lo masculino en Raoule, y punto. Hay una inversión de roles eróticos, no su aplicación simultánea. Lo llamativo de la historia es el comportamiento masculino de Raoule, así como la sumisión masculina de un Jacques feminizado, impuesta por la mujer.

Entre los lectores de la época, lo que causó conmoción no fue tanto lo primero (después de todo, ahí estaban *Mademoiselle de Maupin* en la literatura o George Sand o la propia Rachilde en la "realidad"), sino lo segundo, el papel sumiso de Jacques. Barrès en su prefacio habla del "déplorable Jacques". Rubén Darío no se queda atrás:

En cuanto al emasculado y detestable Jacques, ridículo Ganimedes de su amante vampirizada, es un curioso caso de clínica, cliente de Krafft-Ebing, de Molle, de Gley. La androginia del florista la explica Aristófanes en el banquete de Platón. Krafft-Ebing le colocaría entre los casos que llama de *eviration*, o *transmutatio sexus paranoia*.

Y agrega:

El Zar Peladán en su etopeya ha abordado temas peligrosos, con su irremediable tendencia a idealizar el androginismo. Barbey (d'Aurevilly) también penetró en algunos oscuros problemas; mas ni el autor de las Diabólicas, ni el Mago y caballero Rosa Cruz (Péladan), han logrado como Rachilde poseer el secreto de la Serpiente. (1985, 124)

Como puede verse, también Darío cayó en la trampa de ligar la actitud de Jacques con la androginia, lo que es insostenible cuando se analiza el texto con más cuidado. Lo que sí reconoce bien es que el tratamiento de la androginia por parte de

Péladan tiene una “tendencia idealizante” que lo contrapone al modo en que Rachilde desarrolla el asunto de la intersexualidad, o de la transexualidad, o del cambio de roles sexuales (“el secreto de la Serpiente”), pero no de la androginia. Que estos temas estén vinculados no significa que sean lo mismo.

La novela no acaba con el matrimonio de los amantes invertidos (pero no homosexuales), pues, una vez casados, la intervención de Raittolbe desatará los celos de Raoule. Jacques, vestido de mujer, va a visitar a Raittolbe a escondidas de Raoule, sumamente celosa. Ella se entera de la cita y, vestida de hombre, los descubre. Marido y mujer intercambian sus vestidos y dejan la casa de Raittolbe, no sin que antes Raoule proponga un duelo entre los dos hombres para resarcirse por el engaño. En dicho duelo Jacques prácticamente se deja matar, por amor a Raoule. El capítulo final es de una gran brevedad y nos muestra el ritual nocturno de la mujer, siempre vestida de negro, ya como hombre, ya como mujer:

Sur la couche en forme de conque, gardée par un Eros de marbre, repose un mannequin de cire revêtu d'un épiderme de caoutchouc transparent. Les cheveux roux, les cils blonds, le duvet d'or de la poitrine sont naturels; les dents qui ornent la bouche, les ongles des mains et des pieds ont été arrachés à un cadavre. Les yeux en émail ont un adorable regard. (1977, 227)

El maniquí, “chef-d'oeuvre d'anatomie” y “fabriqué par un Allemand” (¿un guiño intertextual a los autómatas de Hoffmann?), al que podemos suponer conformado con los despojos del finado Jacques (cabellos, pestañas, uñas, dientes), es reverenciado por su visitante nocturna. Después de contemplar sus formas maravillosas, se inclina y lo besa en los labios. Entonces, “un ressort, disposé à l'intérieur des flancs, correspond à la bouche et l'anime”. De esta manera, los misterios de la habitación azul son de índole fetichista y necrofilica. Ante la imposibilidad de mantener en el mundo social el romance turbio de los amantes, Raoule, tras destruir al sujeto de su amor, literalmente lo torna un objeto al cual puede adorar sin restricciones y que sintetiza los aspectos apreciados de su amor. Esta operación de fetichización amorosa, de cosificación del ser amado, es una constante de la literatura finisecular, como puede apreciarse, entre varios autores, en el belga Georges Rodenbach, específicamente en su novela *Bruges-la-Morte*, donde la amada del personaje masculino, al morir, es sustituida por un objeto, su propia y larga

cabellera, a la que el héroe rinde tributo diario en su caja de vidrio, de parecida manera a como Raoule actúa ante su maniquí de cera.

Por más interesantes que sean estos temas, no tienen que ver directamente con la problemática andrógina explorada a lo largo de estas páginas, en la medida en que diferenciamos entre androginia y las categorías presentes en la novela de Rachilde (sadomasoquismo, inversión de roles sexuales, fetichismo, necrofilia). En términos psicoanalíticos, se inscriben mejor en la temática de las perversiones. Literariamente, se vinculan con el fervor erótico que dominó el fin de siglo XIX y quizá esto ha llevado a autores como Praz y Eliade a confundir asuntos que, si bien se desarrollan en una misma matriz cultural, a nivel más detallado pertenecen a ámbitos diferentes. La androginia, como tema de época, cruza el cielo de las perversiones y de las búsquedas sexuales, pero no se asimila a él. Hay en ella un sustrato sagrado que, aunque contaminado por las contingencias del siglo y del sexo, sigue palpitando en otro nivel.

Así hemos llegado al final de nuestro periplo androgínico por las letras francesas, sin buscar, por supuesto, la exhaustividad a nivel de autores o de textos, sino más bien la representatividad de tendencias (la espiritualista, encabezada por la Serafita de Balzac, y la mundana, “amadrinada” por la Mademoiselle de Maupin, de Gautier) Veamos ahora su irradiación en otras literaturas (primero la hispanoamericana y luego la inglesa), dado el papel tan importante que la literatura francesa desempeñó en el siglo XIX.

Capítulo V: EL ANDRÓGINO EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Amado Nervo y el andrógino irónico

Hemos visto cómo la androginia constituye un núcleo temático importante en la literatura francesa, cómo cambia y se metamorfosea en el ámbito del romanticismo, ya sea en las versiones de Balzac y de Gautier, en la primera mitad del siglo, ya en las de Péladan y Rachilde, en el fin de la centuria. Dado el importante influjo de la literatura francesa como fuente de renovación temática y formal en el siglo XIX en otros ámbitos literarios y lingüísticos (a partir de las conquistas de Baudelaire en la poesía y Flaubert en la prosa), no va a ser extraño que las reverberaciones del andrógino galo se hagan sentir también en este lado del Atlántico. En la atmósfera ideológica compartida por las estéticas finiseculares (simbolismo, decadencia, modernismo hispanoamericano), con su gusto por erotismos refinados y misticismos frustrados, la androginia cala en algunos autores de España y América, como se aprecia en los casos de tres modernistas: el mexicano Amado Nervo, el guatemalteco Rafael Arévalo Martínez y el español Antonio de Hoyos y Vinent.

Dentro de esta religiosidad de fin de siglo, hay que reconocer el papel desempeñado por el espiritismo y diversos ocultismos, sobre todo la teosofía y la escuela francesa de magia: Éliphas Lévi, Papus..., ya comentados antes. Tanto el mago como el artista comparten desprecio y temor ante el orden racionalista y burgués. De alguna manera se sienten excluidos en un festín donde el burgués y el científico brindan por el Progreso y la Razón. Políticamente no es raro que esto se manifieste en un rechazo a la democracia, como ocurre con autores decadentes como Huysmans, Rachilde o Péladan.

La importante influencia ideológica y estética de las corrientes ocultistas en la literatura hispanoamericana de fines del XIX y principios del XX ya ha sido subrayada por Octavio Paz en *Los hijos del limo*, así como el descuido de la crítica histórica y literaria hacia ella:

La influencia de la tradición ocultista entre los modernistas hispanoamericanos no fue menos profunda que entre los románticos alemanes y los simbolistas franceses. No obstante, aunque no la ignora, nuestra crítica apenas si se detiene en ella, como si se tratase de algo vergonzoso. Sí, es escandaloso pero cierto: de Blake a Yeats y Pessoa, la historia de la poesía moderna de Occidente está ligada a

la historia de las doctrinas herméticas y ocultas, de Swedenborg a Madame Blavatsky. (1985, 82-83)

Rubén Darío y Leopoldo Lugones son autores emblemáticos de este recurso, literario y religioso, al ocultismo de la época¹. En el caso de México, tal tipo de autor sería Amado Nervo, aunque matizado con mayor presencia de una visión cristiana. En su obra Nervo se manifiesta más como místico que como propiamente ocultista, a diferencia de autores como Yeats, Crowley y Pessoa.

De la vasta obra en prosa que Nervo (1870-1919) escribió (lamentablemente oscurecida por su fama como poeta), hay varios textos en que se manifiesta este interés del autor por la temática andrógina, que le permite “vehicular” sus propias interpretaciones. Uno de ellos es un ejercicio de estilo de 1895 titulado *Hermafrodita*, una recreación de la historia contada por Ovidio en sus *Metamorfosis* acerca del bello joven, Hermafrodito, fundido en su carne con la ninfa Salmacis. A diferencia del texto posterior, la noveleta *El donador de almas*, en este caso la fuente no es ocultista sino de la tradición humanística y grecolatina.

La recreación que Nervo realiza sigue en general la historia de Ovidio, excepto en el final. Recordemos que en el texto latino, el resultado de la fusión de hombre y mujer es algo más bien teratológico. No se da una fusión en el sentido platónico, donde el resultado es un nuevo ser, con una conciencia unificada como tal, gozoso en su estado de exaltación y plenitud. Esto no ocurre en la metamorfosis de Ovidio, donde, después de la fusión corporal, sigue existiendo la conciencia individual, la del hombre y la de la mujer, sólo que en un mismo cuerpo. No en balde, una vez que se da cuenta de los cambios en su cuerpo, de su afeminamiento, Hermafrodito pide a sus divinos padres, Hermes y Afrodita, que, en compensación por su virilidad disminuida, todos aquellos hombres que se bañen en la fuente de Salmacis pierdan también su masculinidad. Para poder formular esta petición, Hermafrodito tiene que existir como tal, independiente de Salmacis, con quien comparte su

¹ Cf. el libro de Cathy Login Jade, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica* (1986). También está el libro de Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo* (1990) Quizá sea Darío al autor modernista mejor estudiado en su aspecto esotérico, aunque la nómina de escritores para ser investigada es amplia (los argentinos Lugones y Arlt, el salvadoreño Francisco Gavidia, el mexicano Amado Nervo, el costarricense Roberto Brenes Mesén, para citar tan sólo unos cuantos ejemplos).

cuerpo pero no la conciencia. Es el equivalente de un cuerpo con dos cabezas (el *Rebis* de los alquimistas).

Para Hermafrodito, la fusión corporal con Salmacis es una degradación. Pasar de su estatuto masculino a uno intermedio (pérdida de virilidad) es una deshonra en una sociedad como la griega, donde el hombre era considerado superior a la mujer. Ni siquiera hay elementos eróticos que justifiquen tal pérdida, pues Hermafrodito es insensible a los encantos de Salmacis, no está enamorado de ella, no desea poseerla, está contento consigo mismo y con su imagen, como otro Narciso. Se siente tan mal en su nueva condición de híbrido con Salmacis, que lanza una maldición a los futuros incautos que naden en esa fuente.

Nada de este destino siniestro aparece en el final de la versión de Nervo, donde la condición andrógina resultante es descrita como “los viriles encantos del sexo masculino, idealizados por la curva sagrada, por la curva augusta y gloriosa” (1962, 441). Hermafrodito es llamado “más dichoso que ninguno” y se dice que “obtuvo sin pedirlo el connubio único que puede satisfacer a dos amantes”. Y agrega el narrador: “Ni celos, ni contienda de voluntades, ni separación, siquiera sea momentánea, turban su ecuanimidad perenne. Fecúndase él solo con amor inmenso, y sustraído a lo exterior, merced a sus placeres solitarios y extraños, es casi un dios”. Esta descripción está muy cercana a la fusión platónica, y en este sentido es que la androginia se presenta en una dirección celestial, sublimante, a la Balzac en *Séraphita*. De este texto de Nervo podría decirse que es ovidiano en la historia pero platónico en su significado. No es que nos esté dando gato por liebre, sino tan sólo Platón por Ovidio.

Esta visión platonizante y sublime del andrógino que Nervo presenta en dicho texto se va a ir modificando en una dirección más mundana, más dirigida a lo sexual, como ocurre en el poema *Andrógyna*, de 1897:

Por tí, por tí clamaba, cuando surgiste,
infernál arquetipo, del hondo Erebo,
con tus sobrios encantos, tu faz de efebo,
tus senos pectorales, y á mí veniste.

Sombra y luz, yema y polen á un tiempo, fuiste
despertando en las almas el crimen nuevo,
ya con virilidades de Dios mancebo,

ya con mustios halagos de carne triste.

Yo te amé, porque á trueque de ingenuas gracias,
tenías las supremas aristocracias:

¡Sangre azul, alma huraña, vientre infecundo!
porque sabías mucho y amabas poco
y eras síntesis rara de un siglo loco
y floración malsana de un viejo mundo.

La impresión general del objeto poético es negativa en cuanto se habla de “arquetipo infernal”, que “despierta en las almas el crimen nuevo”, “síntesis rara de un siglo loco”, así como “floración malsana de un viejo mundo”. Las connotaciones de estas expresiones tienden a subrayar lo turbio, lo raro, lo malsano: el andrógino como parte de las flores del mal. Hay aquí una postura muy “décadent”, muy ligada a una estética del vicio. Más que tratarse de androginia sublime, se está en presencia de hermafroditismo, ligado a la sexualidad y al erotismo humano, no celestial. El andrógino del poema es más bien femenino, al grado que se cambió la ortografía: Andrógyna. Indudablemente que, aunque hayan rasgos de los dos sexos, predomina lo femenino. Se trata de un andrógino feminoide, precisamente una andrógina, a la manera de Serafita y de Mademoiselle de Maupin, caracteres ambiguos en los que, a pesar de una mezcla que genera ambigüedad, predomina lo femenino. Que se hayan elegido como títulos de las novelas sus nombres femeninos y no sus posibilidades masculinas (Serafito/Seraphitus, por ejemplo) ya es una indicación de las preferencias autorales por la faceta femenina del personaje andrógino, y que se manifiesta en la propia narración, en la manera en que es descrito tal personaje, por voz propia o ajena.

La última estrofa del poema de Nervo caracteriza al andrógino de la siguiente manera: “sangre azul” nos habla de excepcionalidad, de aristocratismo --antes habíale atribuido “supremas aristocracias”--; “alma huraña” nos lleva a la misantropía, mientras que “vientre infecundo” remite a la tan mencionada esterilidad del andrógino, en el plano físico, aunque compensado con creces en el plano de la creación artística y espiritual. A veces incluso se hace coincidir la androginia como una condición deseable en el acto creativo, y se menciona como ejemplo máximo a Leonardo da Vinci, por ejemplo tal como hace Péladan. “Síntesis rara de un siglo loco” no se refiere al andrógino en general sino a un momento

específico, el siglo XIX, la centuria de Nervo. Es interesante que lo vea como una “síntesis”, como una quintaesencia de las inquietudes (sexuales y místicas) de su época. “Floración malsana de un viejo mundo” nos hace pensar en Europa, en las flores del mal de Baudelaire, en el origen del tema de la androginia, en su recepción en América, en México en particular. Como puede apreciarse, la presentación del andrógino en este poema tiene poco que ver con la visión platonizante del texto ya tratado, *Hermafrodita*, pues predomina más bien una perspectiva mundana, que aprecia la androginia no tanto por sus posibilidades místicas, literarias o mágicas, sino sobre todo por la posibilidad secular, laica, profana, de experimentar la sexualidad que dicho tema permite, más allá de la institución matrimonial, en una suerte de erotismo abierto, polivalente.

Es así como Nervo reproduce la oscilación ya vista en otros autores (Balzac y Gautier) en lo que se refiere a la androginia, el penduleo entre una versión sublimante y otra sexual, y no la pertenencia a sólo una de ellas. En *Andrógyna*, a diferencia de *Hermafrodita*, el encuentro amoroso no es ascendente, no lleva a una plenitud, sino que es algo maligno perteneciente al pasado (“yo te amé”) y que ahora es contemplado desde una posición más segura.

Todavía hay un tercer texto importante en Nervo a propósito del andrógino. Se trata de la noveleta *El donador de almas* (1899), en el que el asunto es desarrollado de forma más extensa. Esto lo hace por medio de una historia en que se parte de una pareja de amigos, uno poeta y mago, el otro científico. El primero, por medio de sus artes taumaturgias, es capaz de donar un alma a su amigo, quien incluso va a ser capaz de hablar con ella, de platicar, mientras ella anda fuera de su cuerpo físico, el de una monja encerrada en un convento de la ciudad que entra en trances místicos. Se trata, entonces, de un alma “femenina”. Su encuentro desemboca rápidamente en un enamoramiento y en el éxito económico y profesional, pues con la ayuda del alma el diagnóstico de sus pacientes resulta infalible.

Ella pasa tanto tiempo fuera de su cuerpo monjil, que un día éste muere, y ella queda flotante, por lo que debe adquirir un cuerpo rápidamente, so pena de perder contacto para siempre, y, a falta de uno femenino, se introduce en el de su amigo. Se desarrolla así un “hermafroditismo intelectual”, donde, al igual que con Hermafrodito en Ovidio, no se

cumple una verdadera fusión de almas, sino que cada una, la femenina y la masculina, continúan funcionando independientemente, reducidas eso sí a un solo cuerpo. Al final de la historia, el alma femenina abandonará su cuerpo masculino, dejándolo acompañado por su amigo el poeta. Entonces se cierra el círculo: la narración comenzó con los dos hombres juntos y así termina.

Esto habla de una posición misógina y pesimista en lo que se refiere a la relación entre los sexos, destinados a buscarse entre sí pero a nunca encontrarse. El alma femenina se pierde en las alturas, mientras que abajo quedan los dos hombres, el científico y el poeta, acompañándose. La convivencia de lo femenino y lo masculino ha sido imposible en el plano real (como lo prueban las crecientes desavenencias entre las dos almas en el cuerpo del científico). Sólo resta la compañía masculina. Dado el auge de una visión misógina en el *fin-de-siècle*, no fue raro que se propusiera, junto al alejamiento de la mujer fatal, un acercamiento casto y platónico al amigo especial.

Esto podría interpretarse como una misoginia que roza la homosexualidad², o bien, que ambos personajes masculinos en el fondo son uno sólo, pero desdoblado en la parte racional y la emotiva. Que al final estén juntos podría verse como una señal de su unificación final dentro del campo masculino, no en su vínculo con lo femenino. Tal unificación es posible sin la intervención femenina, lo que se traduce en un fracaso del andrógino, que para triunfar debe contar con lo femenino y lo masculino, no sólo con una de las partes. Recuérdese que el mito platónico presenta a la androginia (la fusión masculino-femenino) apenas como una posibilidad entre tres, siendo las otras dos fusiones la masculino-masculino y la femenino-femenino, sólo que éstas ya no son fusiones andróginas, sino monosexuales, ligadas a los amores sublimes, pedagógicos, no generativos, infértiles en lo físico aunque creativos en lo espiritual. Es curioso ver cómo el andrógino, vinculado a una radical heterosexualidad en el mito platónico, sin embargo llega a ser percibido literaria y artísticamente en Occidente en términos más bien de homosexualidad, aspecto que se corresponde más bien con los esquemas monosexuales. El triunfo del ideal andrógino es la

² Esto no significa que misoginia y homosexualidad sean sinónimos, pues la primera categoría puede abarcar todo el arco sexual, por lo que se da tanto entre heterosexuales como homosexuales, y la segunda puede manifestarse sin misoginia.

victoria de la pareja heterosexual. Al no darse esto en la historia de Nervo, lo que queda es, ahora sí, la homosexualidad o, en todo caso, una monosexualidad, la masculina³.

Resaltan en el tratamiento literario, el humor, la ironía, el distanciamiento narrador/lector. La intertextualidad se manifiesta directamente, con menciones a Gautier y Péladan, con paráfrasis de vuelos siderales tipo Serafita o Swedenborg, lo que nos manifiesta una intención autoral por dar un giro irónico a un asunto que había sido visto en el caso francés más solemnemente, en especial con Balzac. Hay en el texto diferentes menciones a asuntos esotéricos, a la cábala y al ocultismo, pero sin profundizar, más con un sentido paródico que explicativo. El hecho de haber sido escrito originalmente por entregas se muestra un poco en su estructura de capítulos cortos y ágiles, entretenidos por sí mismos aunque al mismo tiempo conduzcan la trama. Su oficio de cronista sale a flote, en beneficio de la narración, pues la levedad y la soltura van muy bien con su escritura irónica y juguetona.

Nervo explora diversas posibilidades del andrógino: la proveniente de la tradición grecolatina, y entonces entrega en *Hermafrodita* a un Platón disfrazado de Ovidio; la vinculada con los ambientes decadentes de fin de siglo, donde lo andrógino --más bien lo hermafrodita-- es posibilidad de perversión sexual: el texto correspondiente es *Andrógyna*; y finalmente la que se relaciona con las corrientes mágicas y ocultistas, ya por erudición, ya

³ El italiano Julius Evola (1898- 1974) es un autor que, en medio de sus brumas ideológicas, vio con claridad el carácter radicalmente heterosexual del andrógino. En su *Metafísica del sexo* afirma: “Es una incoherencia aplicar, como hace Platón, el significado metafísico puesto de relieve por el mito del andrógino al amor homosexual, o sea al amor entre pederastas y lesbianas. En efecto, para un amor de este tipo ya no puede hablarse del deseo de reunirse, deseo intrínseco al principio masculino y al principio femenino incluidos en el ser primigenio: el ser mítico de los orígenes, en tal caso, hubiera decidido ser, no andrógino, sino homogéneo, monosexual: totalmente hombre (en el caso de los pederastas) o totalmente mujer (en el caso de las lesbianas), y los dos amantes buscarían unirse como simples partes de una misma sustancia. Pero lo esencial, lo que confiere a este mito todo su valor, desaparece entonces: o sea la idea de la polaridad y complementariedad sexual como fundamento del magnetismo del amor y de una “trascendencia” en el *eros*, de la revelación, fulgurante y destructora, del Uno” (1997, 83). Evola, incapaz de comprender que hay fusiones trascendentes no complementarias (tal como lo propuso Platón), quizá por su propio prejuicio homofóbico y misógino, desfigura el texto platónico para llevar agua a su molino heterorracista, por ejemplo, cuando dice que “Según Platón, existió una raza primordial cuya especie está ahora extinguida, raza formada por seres que llevaban en sí ambos principios, el masculino y el femenino”(60), síntesis que no corresponde a lo dicho por Platón.

por parodia, ya por adhesión, como ocurre en *El donador de almas*. Esta polivalencia del tema andrógino en Nervo es común a sus mejores cultores franceses, lo que muestra el grado de perspicacia con el que el autor mexicano logró dar sus propias versiones a partir de lo hecho por sus admirados autores franceses. Hay que recordar la francofilia ambiental del siglo pasado en América Latina, que tenía uno de sus bastiones en la literatura, leída con admiración por las élites artísticas e incluso burguesas⁴.

Nervo no se limitó a copiar a sus maestros franceses sino que, mediante el recurso irónico, revitalizó un tema que para el tiempo de Péladan ya parecía haber dado todo lo suyo. Sin embargo, con Nervo la androginia encarna otra vez, de manera ágil y novedosa, humorística, como no lo había hecho antes, en un gesto que anuncia más bien a la vanguardia, con su carácter lúdico e irrespetuoso.

Rafael Arévalo Martínez: genealogía del arte y androginia

Sentí masculina urgencia
y femenina ternura
y fecundé con violencia
y concebí con dulzura.

R. A. M.

En el caso del escritor guatemalteco R. Arévalo Martínez (1884-1975) se encuentra tanto una visión erótica como estética que tiene como base la lógica del andrógino (que es la de la complementariedad sexual) y que forma parte de la fascinación romántica por tal tema-mito-símbolo-idea-imagen, pues algo de todo esto se encuentra presente en la conformación del andrógino. Aunque las narraciones que aquí se comentan están escritas ya muy entrado el siglo XX (dos de las cuatro están fechadas en 1933, por lo que no sería raro que las restantes hubiesen sido escritas por la misma época), las premisas ideológicas y estéticas que las sostienen son muy afines a las de fines de siglo XIX. Pensemos que, en un sentido amplio, el siglo XIX va desde la Revolución Francesa (1789) a los inicios de la I Guerra

⁴ En el caso de Nervo, su francofilia también abarca lo esotérico, pues al citar a autores de este ámbito, por ejemplo en sus crónicas, dominan los franceses: Saint Yves d'Alveydre, Schuré... En el campo espiritista, parece que en México también dominaba la versión francesa de Allan Kardec, como puede verse, no sólo en Nervo, sino también en el caso del político Francisco I. Madero. Véase "Nervo fantás(má)tico", de Chaves (1999).

Mundial (1914). El autor, al ser muy longevo, pasó por diversas etapas, que van desde las propiamente modernistas (con proliferación de esteticismo, sinestesias poéticas, erotismo y ocultismo) hasta la exploración, en etapas más tardías, de otros registros literarios más vinculados con la historia y la política. Arévalo Martínez adquirió mucha fama con su cuento *El hombre que parecía un caballo* (1915), basado en un perfil transfigurado del poeta colombiano Porfirio Barba-Jacob, al que Arevalo conoció en Guatemala y ante el cual quedó deslumbrado, pues lo hizo personaje de varias de sus narraciones, no sólo de ese famoso cuento.

Esta narración fue incluida en la lista de *Libros indispensables de Hispanoamérica*, formada por M.W. Nichols tras hacer una encuesta entre profesores y críticos, publicada en 1942, junto a *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, *Los de abajo*, de Mariano Azuela, *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán, y *La vorágine*, de José Eustasio Rivera. Nótese que aparece junto con algunos de los grandes títulos de la literatura latinoamericana de antes del “boom” de los sesenta y setenta, pero posteriores a la producción modernista. Sin embargo, ideológica y estéticamente está alejado de ellos, encontrándose cerca más bien de los modernistas, que es con los que Arévalo Martínez se inició literariamente hablando. Desde su aparición y subsiguiente fama, *El hombre que parecía un caballo* pasó a ser el texto por antonomasia del escritor guatemalteco, el infaltable en las antologías, con buenas razones, en la medida en que es un texto notable en varios sentidos, aunque con el problema de que opacó al resto de su producción literaria, no menos interesante y quizás aún más.

Para la exploración de la temática andrógina en Arévalo tomo en cuenta cuatro narraciones que guardan una estrecha unidad entre sí, al grado que puede decirse que una (*El hechizado*) es continuación de la otra (*La signatura de la esfinge*), que a su vez son comentadas en otra titulada *La Farnecina (ensayo de magia sexual)*. La cuarta y muy importante para nuestros propósitos androginológicos se llama *Complejidad sexual* y pertenece al mismo conjunto conceptual, como se verá más adelante, pues es donde mejor se plasman las ideas de androginia del autor.

Tanto en *La signatura de la esfinge* como en *El hechizado* tenemos a los mismos personajes centrales, Elena, una “extraña y bella mujer”, pintora, y J.M. Cendal, poeta y profesor universitario. El primer cuento está dedicado sobre todo a la mujer fatal y artista --

una pintora--, que es descrita a través de los ojos de Cendal, mientras que el segundo texto trabaja especialmente con el efecto que ella produce en el hombre, el de un hechizo (lo que justifica el título).

El primer cuento parte de la antigua teoría de los cuatro temperamentos, aquí llamados más bien “signaturas”, lo que recuerda el lenguaje de Jacob Boehme. En general, se nota una gran familiaridad del narrador con cierto lenguaje ocultista y específicamente teosófico (teosofía moderna en versión blavatskiana; no barroca, a la Boehme), como cuando habla de la teoría de las correspondencias (trasfondo general de los planteamientos mágicos y del arte romántico), o bien, en ciertas expresiones como “cuerpo astral”, “cuerpo pasional” o *kamarupa*, que son denominaciones blavatskianas para el “cuerpo sutil”, doble del físico. *Kamarupa* es término sánscrito y quiere decir: *kama*, deseo o pasión; *rupa*, forma o cuerpo, esto es, cuerpo pasional, y también es muy usado en los escritos de Blavatsky sobre los siete principios humanos. Este influjo igualmente se nota en la expresión “mayávicos cuerpos”, en el sentido de ilusorios o engañosos, que se refiere a la doctrina hindú de “Maya”, del mundo como ilusión, en el sentido, no de que no tenga existencia, sino que su percepción (la nuestra) es equivocada, irreal, pues se le asigna un carácter absoluto que no tiene. Con respecto al término “signatura”, el personaje masculino aclara su sentido a la mujer, a la que ha clasificado según dicha tipología:

Se llama signatura a la primera división en cuatro grandes grupos de la raza humana. El tipo de la primera signatura es el buey: las gentes instintivas y en las que predomina el aspecto pasivo de la naturaleza; el tipo de la segunda signatura es el león: las gentes violentas, de presa, en las que predomina la pasión; el tipo de la tercera es el águila: las gentes intelectuales, artistas, en las que predomina la mente; el cuarto y último es el hombre: las gentes superiores, en las que predomina la voluntad. Usted es un puro y hermoso tipo de leona. (1982, 48)

De acuerdo con esta teoría de las signaturas habría cuatro emblemas representativos de la humanidad: el buey, el león, el águila, el hombre (o el ángel); esto es, tres animales y uno específicamente humano (o más que humano), emblemática que nos remite tanto a los cuatro emblemas de los evangelistas (Mateo, Marcos, Lucas y Juan), como al arcano XXI

del tarot, “El mundo”, en cuyas cuatro esquinas aparecen los símbolos mencionados, que en el campo ocultista remite a los cuatro elementos (tierra, aire, agua y fuego).

La disposición de esta carta es la siguiente: en el centro una figura desnuda que parece danzar o flotar, aparentemente femenina (posee senos), con apenas una banda que cae grácilmente y que cubre la zona genital. En torno a ella se ve una guirnalda, que la encierra urobóricamente, esto es, como la serpiente que se muerde su cola y forma un círculo de eternidad. Finalmente las cabezas del águila y el hombre (en las esquinas superiores) y las del toro y el león (abajo). De acuerdo con comentaristas competentes del tarot, la figura humana ahí representada es andrógina y remite a una condición de plenitud espiritual y felicidad. De hecho, es una carta benéfica que habla de éxito y triunfo. Llama también la atención que sea una carta ubicada al final de la secuencia de los veintidós arcanos mayores del tarot (cada uno cuenta una parte del proceso o viaje del ser humano), y de alguna forma plantea el retorno a los orígenes, la reintegración en una dimensión espiritual utópica.

Más allá de que el origen de las cuatro signatures vengan de la Biblia o del tarot, lo cierto es que se trata de una clasificación que no agota para nada los usos de analogar hombres y animales que Arévalo Martínez ejecuta en su obra, mucho más amplia y fina, tanto que es un punto que sus críticos siempre mencionan, su capacidad de homologar bestias y humanos, no de una manera moral, sino estética y psicológica. José Miguel Oviedo ha hablado incluso de una “ficción psicozoológica”. No sólo hay emblemáticos toros, leones y águilas en los cuentos de Arévalo, también hay otros animales representativos. De hecho su cuento más célebre trabaja sobre la homología humana con el caballo. Oviedo (y antes que él, Luis Alberto Sánchez) liga esta vinculación de lo humano con lo animal en Arévalo con un trasfondo cultural específico:

Las lucubraciones de Arévalo Martínez con la asociación hombre-animal pueden ser más que una curiosidad psicológica: para un guatemalteco como él, inmerso en la antigua cultura maya, esa analogía tiene como base la arraigada creencia del *nahual*, ancestro animal que es un doble o tótem que protege al ser humano. El mundo zoológico representa un nivel de pureza instintiva, que la civilización ha corrompido. (1989, 369-370)

Tras explicar su teoría de las signaturas, Cendal pasa a explicar a Elena cómo se dio cuenta de a cuál de ellas pertenecía, y para esto recapitula algunos elementos de la biografía de la mujer: su divorcio, su ruptura con una vieja amiga que puso en duda su feminidad y la llamó “con un infamante nombre”... Cendal, artista e intuitivo, “bastante avanzado en el camino del conocimiento”, a partir de estos rasgos y otros (la propia pintura que Elena ejecuta, su relación con una hija pequeña), logra deducir el tipo leonino de alma que ella posee (lo que otros llaman masculinidad no es sino su fuerza felina, afirma) y que tantos conflictos le causa en sus relaciones con los demás, que pertenecen a otras signaturas, de alguna manera inferiores, sin el imperio solar del león. El único remedio para tal desajuste de la vida de Elena es que encuentre a otra alma leonina como ella, que la complemente. He aquí el problema, dada la escasez de almas leoninas masculinas. El resultado es la soledad de Elena, incapaz de encontrar su media naranja, su otro león, y por lo tanto condenada a alimentarse de almas más débiles, fiel a su naturaleza carnívora (una justificación esotérica para su papel de mujer fatal). Implícitamente, el narrador da a entender que Cendal no tiene alma de león, sino que pertenece a otra signatura, como será muy claro en el siguiente cuento, *El hechizado*, cuando Cendal aparezca como una de esas presas desgarradas por un alma leonina⁵.

A lo largo de la historia, quien lleva la batuta en la exposición es Cendal, con apenas una que otra pregunta de Elena, quien tiene aquí un papel más bien pasivo, idóneo para que el otro personaje exponga su particular visión de los tipos humanos. El cuento termina con un cierto dejo irónico, cuando Elena pregunta “¿Entonces mi mal no tiene remedio?”, a lo que Cendal responde “Un león”. Ella acota: “Pero, ¿es que todavía queda algún león sobre la tierra?”. Más que la teoría de las signaturas expuesta en el texto --que es más bien secundaria en relación con el hecho más general en el narrador de establecer correspondencias entre humanos y animales--, lo que interesa subrayar es la lógica de complementariedad que se plantea entre lo masculino y lo femenino al interior de cada

⁵ El último párrafo dice: “Elena, la nocturna cazadora, que sólo hace su presa en las tinieblas, corría hacia los espacios abiertos, llevando mi alma despedazada entre sus fauces sangrientas...” (1982, 90). Ya en el primer cuento, *La signatura de la esfinge*, Cendal había dicho a Elena, de manera premonitoria, que en su rostro “había sangre de innumerables víctimas en sus fauces entreabiertas”(1982, 52-53). Por otra parte, el nombre Elena nos remite a la famosa Helena de Troya, otra mujer por la que, según el canto griego, corrió mucha sangre masculina.

signatura, que es un primer paso en la construcción del andrógino en Arévalo. Por consecuencia, tenemos un alma masculina de león y otra femenina, una masculina de águila y su correspondiente femenina, una viril de toro y otra femínea, y finalmente, hombre y mujer.

En el siguiente texto, *El hechizado*, la situación de personajes se invierte, pues el acento ya no está puesto sobre la mujer, Elena, sino sobre Cendal, el hombre. La perspectiva sigue siendo masculina: en la primera historia, Cendal habla sobre Elena; en la segunda, habla sobre él mismo, ahora bajo el hechizo de la bella. Finalmente el poeta confiesa a Elena su amor total, pero no lo hace directamente sino que le inventa una historia que reproduce su propia situación sentimental en otra escala --el principio de las muñecas rusas, una dentro de otra en una serie--, sólo que en vez de Elena el personaje de esta otra ficción dentro de la ficción es llamada Miss Incógnita. Elena rápidamente se da cuenta del juego y decide seguirlo. La dependencia de Cendal es completa:

Pronto mi vida tuvo por centro la personalidad de Miss Incógnita. Todo estaba subordinado a ella. Puede en verdad decirse que vivía para ella; pero debe con más propiedad decirse que vivía por ella; que empezaba a vivir gracias a ella: que mi vida antes de conocerla más parecía muerte. (1982, 75)

Ante tan completa sumisión, no es raro que surja la idea de otorgar a la mujer atributos magnificentes y maléficos, en una suerte de compensatoria fantasía sadomasoquista:

Y entonces entreveía vagamente que Miss Incógnita podía ser algo más que la leona, magnífica y terrible, de su misteriosa signatura: que podía muy bien ser la esfinge de mi primera visión, pues este símbolo oscuro, este símbolo egipcio del terror y de la voluptuosidad, era el de un vampiro femenino, que atraía hasta la muerte a sus víctimas, y que, a pesar de ser un mito solar, representaba un demonio maléfico. Y yo, que temía y adoraba a Elena al mismo tiempo, comprendía que gran parte de mi amor era producido por mi miedo. (76)

El amor de Cendal por Elena no es sólo la atracción de una pareja que se agota en lo erótico, en su mismo plano, en un sentido horizontal, sino que también tiene un componente metafísico: la unión del hombre y la mujer en un nivel espiritual, creativo, con resonancia cósmica, en un sentido vertical. "El hombre es la mitad de sí mismo: la otra mitad es la

mujer” es una frase que se repite dos veces en el texto y que reaparecerá en otro cuento posterior, *La Farnecina*, y que de alguna manera constituye la base de una especie de metafísica del sexo que Arévalo establece vía Cendal, asentada en la premisa de la complementaridad andrógina de lo femenino con lo masculino, con un sustrato que pasa de lo meramente sexual a lo místico (se reasigna a la sexualidad sus posibilidades divinizantes). Así, Cendal se expresa de su relación con Elena:

Parecía que juntos *polarizábamos la energía*. ¿Comprendes? Polarizábamos una fuerza extraña, que era el substratum arcano de la vida y que se desarrollaba en riqueza, abundancia, poder, goce, disfrute... Captábamos una fuerza extraña.(83)

La unión de hombre y mujer no se limita a lo sexual y a lo divino, sino que tiene también una consecuencia estética, en lo que a la “genealogía de la obra de arte” se refiere:

Así como para que nazca un hijo en el plano físico es necesaria la unión de un hombre y de una mujer, por aleatoria y momentánea que parezca, así para que surja la obra bella, el hijo del espíritu, es también necesario el enlace de dos almas de sexo diferente. Y sin esta unión ninguna labor artística puede alcanzar la inefable vida del arte. (1982, 87)

Lo interesante no es sólo plantear esta consecuencia artística de la unión de los sexos sino que, una vez planteado esto, el medio para lograrlo no sea actuar cada polo desde su propia sexualidad, el masculino desde lo masculino, el femenino desde lo femenino, sino que el narrador plantea una inversión de la polaridad en el acoplamiento, lo masculino actuando como femenino y lo femenino como masculino, de una manera que nos recuerda la historia de Rachilde, *Monsieur Vénus*, en términos de una relación “invertida” de personajes donde la mujer es masculina y el hombre femenino, sólo que en el caso de Arévalo Martínez, no se privilegia el aspecto de perversión sexual y transgresión que tanto gustaba a la escritora francesa.

En esta genealogía de la obra de arte, Cendal plantea, desde su voz masculina, que “para poder crear en alguna forma tenemos que volvernos femeninos”. Poco antes había comparado la creación artística con la maternidad (“Yo no he podido ser genial porque ninguna mujer me ha amado lo bastante como para ayudarme en el trance de mi

maternidad...”), y poco después hablará de sus frutos artísticos como “hijos espirituales, nonnatos”, “de los que ya se sentía henchido”.

Estas alusiones de “inversión” sexual no pasan inadvertidas para Elena, quien, ante tanta metáfora femenina procedente de un hombre, exclama a Cendal: “Feminidad horrenda. Parece que vacila su sexo”, a lo que el hombre contesta: “Vacila en todo artista. Esa parte de mujer a que me refiero nada resta a nuestra masculinidad (...) Así toda mujer puede enriquecer al hombre. La única condición es que medie entre ambos el amor”. Esto es, en el caso del artista, el amor disuelve las fronteras rígidas de los sexos (de aquí la posibilidad de su inversión y alteración), introduce un elemento de vacilación sexual, que tiene como resultado concreto el arte. Hay, pues, una innegable dimensión andrógina (si no de superación, sí de re/visión de la diferencia sexual) en el acto creativo, en la genealogía de la obra de arte.

Esta temática de mujer, androginia y creatividad, se continúa en el cuento *La Farnecina (Ensayo de magia sexual)*, en el que dos amigos conversan sobre el amor y la mujer, uno de ellos enamorado de la Farnecina del título, que representa no sólo a la mujer concreta, deseada, sino también al ideal artístico. En un gesto autorreferencial, uno de los personajes afirma: “acentuemos una vez más esta idea, muchas veces repetida y que es la más grande de La Signatura de la Esfinge y El Hechizado; la mujer --digna o indigna de ello-- es el fermento del éxito masculino” (1951, 244). Hay un segundo gesto de autocitarse (sin decirlo expresamente), cuando escribe que “un escritor guatemalteco, Epaminondas Quintana, nos cuenta que en La Signatura de la Esfinge, libro de un compatriota suyo, aparece el amor difundiendo claridad de comprensión, alegría y juventud, ejerciendo en fin, su gran papel ultrabiológico: el de crear genio e inteligencia”(242). Después se refiere al “amor de Péladan” (remite, por supuesto, al escritor francés), que no es otro que el ideal andrógino, tantas veces cantado por el poeta y mago francés, y luego glosa algunas de sus ideas eróticas, al decir que el hombre sufre especialmente por “la ausencia de su personalidad femenina”: “Nuestras sensaciones, nuestros pensamientos, nuestras ideas, no son más que medias sensaciones, medios pensamientos, medias ideas. Somos incompletos por que sólo tenemos un sexo; necesitamos otro y el amor nos lo da” (243).

Hay una exaltación de la mujer tanto a un nivel espiritual, por ejemplo, en su igualación con “el ideal”, como también en uno más físico y sexual. En un primer momento el enamorado afirma: “Freud nos enseñó que aún en el amor a la madre hay sexualidad. Y por eso yo acepto que la hay en mi Farnecina. Pero es la sensualidad del espíritu. La que sube con uno, por alto que volemos en la persecución del ideal” (254). Poco después se narra la visita del enamorado y su amada a una adivina, donde la vieja pitonisa revela que no sólo hay “una gran atracción espiritual”, sino que “también la ama como hombre”. Entonces afirma que:

Si no la amase así no podría ser un motivo de arte para mí. Si el sexo no encendiese sus luces todo estaría oscuro. Esta atracción de la mujer es una fuerza extraña, llena de poder. Es como una polaridad misteriosa que transforma a un hombre en un minuto. Sin esta atracción, sin el choque de esa atracción, no brotaría la luz. Es una magia, un formidable hechizo (1951, 256).

Esta recuperación de la dimensión sexual del amor no se da en un tono profano y libertino, sino que supone la consumación de los amantes, de un amor recíproco que reverbera a un nivel mayor, cósmico, como se propone en algunas tradiciones religiosas que dan lugar a un uso práctico de la sexualidad en la vía de la realización espiritual, como ocurre con el tantrismo hindú y el tibetano, sólo que en Arévalo esto se manifiesta literariamente. En este sentido, el subtítulo del cuento, “Ensayo de magia sexual”, resulta muy revelador, porque tal expresión, “magia sexual”, puede vincularse con corrientes históricas del ocultismo (a partir del siglo XIX) que dieron énfasis en sus planteamientos mágicos al uso del sexo como un medio de acceder a otros estados de (in)conciencia, en busca del raptó mágico, tal como el representado por autores como P.B. Randolph y Aleister Crowley, entre varios nombres. Con esto no se afirma, por supuesto, que Arévalo hubiera conocido estas doctrinas directamente (tampoco se niega, habría que hacer la investigación), sino que su postura con respecto a la unión de los sexos para fines creativos es una versión literaria que curiosamente coincide con posturas mágico-sexuales como las mencionadas, y que son aplicaciones prácticas de lo que el autor italiano Julius Evola llamó una “metafísica del sexo”, cimentada en una visión andrógina de la unión del hombre y la mujer.

Ahora bien, Arévalo sabe que esta “completud” del hombre y la mujer, por más satisfactoria que pueda ser en este nivel de realidad, finalmente sólo se realiza plenamente en un plano de trascendencia, a la manera swedenborguiana, como lo dice en unos versos firmados por “R.A.M.” (¿Rafael Arévalo Martínez?), que aparecen en este último cuento/ensayo de magia sexual:

Vuestra delicada alma de mujeres
 es la que buscamos, oh divinos seres.
 También tiene sexo, como los querubes,
 también nos completa.
 Pero esto sucede... más allá, en las nubes...
 Y no en este pobre y oscuro planeta (257).

En estos versos se aprecia la huella de Swedenborg (directa o indirecta), no sólo en la idea de plantear la fusión andrógina en un nivel espiritual, “y no en este pobre y oscuro planeta”, sino también en la asignación de sexo a los seres angélicos (“los querubes”), ya masculino, ya femenino, lo que posibilita las bodas celestiales entre ellos, posición swedenborguiana nada compatible con la idea tradicional cristiana de la asexualidad de los ángeles, en tanto eslabón vinculado pero diferente en la cadena del ser. La unión sexual de la pareja en el nivel físico es apenas una vislumbre de lo que será su matrimonio espiritual, cuando ya estén libres de la carne. Si incluso los ángeles tienen sexo, entonces es esperable que los hombres y mujeres mantengan el sexo de sus almas aún en el otro mundo, para así poder continuar con su proceso de fusión andrógina.

Llama la atención que, a pesar de estas ideas heroicas de la fusión hombre-mujer, expuestas con profusión en las narraciones señaladas, hay algo que no funciona en el universo narrativo en que están planteadas, pues los personajes ahí presentes nunca las ilustran con su conducta y acciones, sino que son almas solitarias, sin su contraparte, o con la contraparte equivocada, como son los casos de Elena, alma leonina sin león, o Cendal, de signatura desconocida (aunque se sabe que no es leonino), enamorado sin esperanza de Ele(o)na, de quien termina siendo su víctima, o bien, del enamorado de *La Farnecina*, quien reconoce que su amor es imposible. Hay otra posibilidad que se muestra en el cuento *Complejidad sexual*, en que la complementariedad femenino-masculino ya no concierne a la atracción física, se da en un nivel espiritual, artístico, pero sin ningún atisbo sexual.

En este cuento también tenemos otra pareja de personajes, el “Poeta” y su amiga Isabel. En los dos primeros teníamos a Elena y Cendal y en *La Farnecina* hay una pareja de amigos, uno de ellos artista, que a lo largo de la historia hablan del amor que uno de ellos experimenta por la mujer del título. En *Complejidad sexual* el poeta percibe a su amiga como un ser doble, “como una mujer y como un hombre a la vez”. Por una parte, le dice, “hay en sus rasgos fisonómicos algo de la dureza, de la firmeza y de la belleza del varón. Una resuelta conformación masculina aparece en todo su cuerpo también”. Por otra parte, “su boca es llena de gracia y sensualidad; su sonrisa es adorable; sus ojos tienen un misterioso encanto; se pueden calificar sus formas de voluptuosas, redondeadas y llenas. Y lo mismo pasa con su alma de mujer, fina, espiritual, rebosante de coquetería y sumisión” (1951, 227).

El poeta, en su conversación, descarta cualquier fantasma de homosexualidad al respecto, cuando dice: “--Y me he preguntado: ¿si en Isabel sólo hubiese este varón, sentiría por ella la extraña atracción que siento? Me contesté resueltamente: --No”. Igualmente descarta una mera atracción heterosexual: “Después me pregunté: ¿Y si hubiera sólo una mujer sin esa superposición del alma y de la conformación física masculinas, la buscaría como la busco? Y me contesté también: --No” (228). A continuación, se plantea la idea que interesa al narrador, la de “superposición de sexos” o “complejidad sexual” (expresión esta última que da título al cuento), vinculada con seres humanos extraordinarios (el artista incluido): “en todo hombre o mujer extraordinarios hay esta superposición de los dos sexos, esta complejidad sexual. Parece que hubieran vivido, durante diferentes edades, varias veces, en distintas encarnaciones de sexos opuestos. Sólo en los seres poco evolucionados no existe” (228). Nótese cómo aquí aparece insinuada la hipótesis ocultista de la reencarnación --por lo menos en sus presentaciones teosóficas y espiritistas (de tipo kardeciano)--, que plantean justamente el sexo variable de las almas sometidas al proceso de encarnaciones sucesivas, y que, entre más “evolucionadas” sean, esto es, entre más vidas hayan experimentado y más sabiduría hayan desarrollado, están más libres de las determinaciones de uno u otro sexo y, por lo tanto, más cercanas a un ideal espiritual de androginia. El personaje poeta aclara que “por supuesto que estas almas complejas bisexuadas no implican, de ningún modo, inferioridad, sino resueltamente lo contrario”.

Sin embargo, aquí se han modificado las reglas del juego de la androginia usadas en los otros textos, pues mientras en aquéllos teníamos medias almas que se completaban, en este último cuento lo que se plantea son almas de alguna forma ya completas, que no necesitan tanto de otro u otra para adquirir rasgos sexuales complementarios: “sólo existe un alma muy compleja, con atributos femeniles y masculinos, al mismo tiempo; una sola alma compuesta con cualidades de distinto sexo” (231). Es diferente la androginia por fusión, por complementariedad, que implica un otro que “completa” lo que falta, que la androginia por “evolución espiritual”, que está autocentrada, que implica un alma que posee y desarrolla atributos tanto de un sexo como de otro, sin que tenga que aparecer una media naranja que complete lo que no hay.

Las consecuencias de estas dos genealogías de la androginia (una por complementariedad sexual, otra por bisexualidad innata) son diferentes, pues en el primer caso, se posibilita el erotismo (como en los tres primeros cuentos), mientras que la vía del alma bisexual desemboca en la ausencia de sexualidad y, por ende, a planteamientos sublimantes (no sexuales), como en *Complejidad sexual*, donde nos encontramos que, a pesar de esa intensa comunicación entre dos almas, la del poeta y su amiga Isabel, no hay atracción física entre ellos: “es a la vez el amigo y la amiga”, no el amante y la amada (o la amante y el amado), en una clara separación de los campos de la amistad y el amor (entendido como pasión sexual y afectiva).

Ahora bien, la sublimación es apenas una posibilidad para la hipótesis del alma bisexual. Otra es adoptar formas especulares, monosexuales, y enrumbarse así, por ejemplo, a posiciones homosexuales, como en *El donador de almas* de Amado Nervo, o en *À rebours* de Huysmans. No es el caso de Arévalo Martínez, que fundamenta toda su metafísica erótica sobre una base heterosexual. Todas estas posibilidades están presentes en el mito platónico del andrógino, cuando recordamos que de los tres tipos de seres humanos de los orígenes, dos de ellos justificaban una erótica homosexual, y sólo un tipo la heterosexual, el vinculado con al andrógino propiamente dicho, el humano macho-hembra dividido por Zeus en dos partes, en dos sexos.

La postura de Arévalo de vincular androginia y creación artística puede verse como una versión laica y profana (muy acorde con los tiempos modernos) de la posición alquímica

y tradicional de unir androginia y creación espiritual (renacimiento místico). En la era moderna, el impulso religioso se manifiesta como sensibilidad estética, la religión se seculariza y se cristaliza como arte y literatura. No es que desaparezcan la religión y la magia como experiencia personal y colectiva, sino que, además de ellas, se tiene ahora un sustituto laico para los incrédulos que es el arte. Pero a veces este arte no se resigna a perder su pasado religioso --en un sentido no institucional de la palabra--, como es el caso del arte romántico, cargado no sólo de pasión y subjetividad, sino también de numen y misterio. Algo de todo esto anida en la narrativa, hechizada y hechizante, de Arévalo Martínez.

El hermafrodita de Hoyos y Vinent: entre el pecado y la noche

Otro autor, esta vez de España, en que se presenta la temática del hermafrodita es el modernista Antonio de Hoyos y Vinent (1885-1940), bohemio y aristócrata primero, aristócrata y anarquista revolucionario después (el “marqués *rojo*”), un escritor que murió en la cárcel franquista enfermo, miserable y abandonado. Su destino trágico recuerda en cierta manera al del propio García Lorca, guardando las diferencias de edad y de estética, y fijándonos sobre todo en los aspectos de arte, transgresión y homosexualidad.

Hoyos y Vinent se inicia en el costumbrismo literario con una novela titulada *Cuestión de ambiente* (1903), pero muy pronto evoluciona hacia una literatura decadente, bajo el signo del Pecado y la Noche (como el título de una colección suya de cuentos), a la que pertenecen algunas de sus obras más representativas como *La vejez del Heliogábalo* (1912) y *El monstruo* (1915). Esa ascendencia costumbrista de Hoyos y Vinent se nota incluso en el período decadente, en la descripción detallada de ambientes, no importa si se trata de la aristocracia o los bajos fondos madrileños. De hecho el pluriclasismo social es un rasgo de sus escritos, que va acompañado justamente por esta minuciosidad en la caracterización de lugares y personajes, incluso de su habla.

En el panorama del modernismo español e hispanoamericano, hay pocos autores que manifiesten de forma más prototípica el ideal del héroe decadente (artista, sensible, inteligente, erotómano, vicioso) como el “divino marqués” Hoyos y Vinent. No podía faltar el elemento ocultista en su narrativa, como bien lo ha señalado Antonio Cruz Casado:

...abunda en la obra de Hoyos, sobre todo en sus cuentos, la utilización de temas sobrenaturales. La referencia al mundo

irracional y a sus pobladores, con toda su secuela de fuerzas oscuras y misteriosas, ha llamado la atención de algunos críticos del Modernismo, como Allegra y Gullón. El empleo de estos elementos no es nuevo ni esporádico, sino que toma carta de naturaleza en las narraciones breves de autores importantes; baste pensar en Darío (...), o de Amado Nervo, cuyos *Cuentos misteriosos* presentan similares características. (1987, 403)

Es interesante esta relación entre literatura fantástica y cuento para el caso de España y América Latina, en una etapa de tanta importancia como la modernista. De hecho, suele vincularse el cultivo sistemático de la literatura fantástica en dichas regiones con el modernismo como movimiento estético⁶. En el caso de Hoyos y Vinent, sus incursiones fantásticas quizá son marginales en relación con sus narraciones eróticas y decadentes, con un sentido mundano --que son las que le han dado mayor fama--, pues en vida nuestro autor tuvo cierta resonancia en los medios literarios y artísticos de su momento, como lo atestiguan los textos sobre él escritos por gente como Rubén Darío, Juan Valera o Rafael Cansinos-Assens.

En Hoyos y Vinent predomina el gusto por lo hermafrodita (en un estrecho vínculo con el erotismo, para subrayar elementos de ambigüedad), más que por el andrógino (en tanto éste se relacione con un ideal espiritual). Su visión pesimista del mundo, marcada, como ya se ha señalado, por “el pecado y la noche”, no le permite ir mucho más allá de lo hermafrodita visto como objeto de voluptuosidad. Como tal, puede ser usado tanto como una forma de caracterizar ciertos personajes especiales, o bien, como un tema en sí mismo, que genera una trama. Veamos con más detalle cada posibilidad.

Como estrategia de caracterización, la combinación de atributos de ambos sexos en un personaje se da para subrayar aspectos turbios y viciosos. Por ejemplo, en *La vejez del Heliogábalo*, se describe así a uno de los personajes de la historia:

Gregorito Alsina no era afeminado, pero sí femenino. Demasiado blanco y demasiado rubio, tenía una sonrisa excesivamente luminosa; sus manos, cuidadas como las de una mujer, accionaban con un aleteo juguetón, y sus ojos languidecían en voluptuosidades de cortesana. Espiritualmente era aún más femenino; frívolo, caprichoso, vanidoso, embustero, hipócrita, astuto, solapado,

⁶ Cf. “Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica”, de Rafael Gutiérrez Girardot (1994).

voluble y perezoso, había nacido para millonario y, por crueldades del azar, no tenía millones. Más que inteligente vivaz, había comprendido que, fuera del trabajo, el dinero sólo se encuentra en el vicio, y habíase dedicado a explotar el vicio de los demás. Dejándose amar de las unas, ayudando en sus amorias empresas a los otros, no repugnándole ningún papel, ni hallándose mal en ninguna situación, por desairada que fuese, pasaba la vida en perpetua fiesta. (1989, 60-61)

Otro personaje de la misma novela es descrito así: “En cuanto al *Niño de la Gloria*, casi podía incluirse en el género neutro. Demasiado bonito, poseído de su belleza con exceso, tenía andares de ninfa perseguida, caderas de tiple sicalíptica y ojos lánguidos en que ponía miradas de prostituta callejera” (111). En ambos casos, la presencia de elementos femeninos en sujetos masculinos, que podría hacernos pensar en formas hermafroditas, se da por la vía de una feminización viciosa del personaje, con sus secuelas de prostitución.

Debemos entender que esta estrategia descriptiva de relativa “hermafroditización” para personajes con cualidades eróticas fuertes, no fue exclusiva de Hoyos y Vinent, sino algo muy extendido entre la literatura decadente del *fin-de-siècle*, no sólo entre autores europeos como Huysmans, Lorrain y Rachilde, sino también americanos. Un ejemplo es el escritor guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), famoso como cronista, aunque también fue novelista, sólo que en este género literario no tuvo tanto éxito. En la primera de sus *Tres novelas inmorales*, la titulada *Bohemia sentimental* (1898), el narrador describe al personaje femenino más destacado de la trama, Violeta, de la siguiente manera:

Ella sabía que su cuerpo largo, flexible, ondulado, blanco, con reflejos rojizos de nácar, delgado con redondeces casi inevitables de efebo o de andrógina, era escultural, no en el sentido que dan a la palabra los adoradores de las venus griegas, sino en un sentido más raro, más místico, más gótico, más inquietante (...) sabía también que los hombres vulgares se burlaban de ella al ver que sus caderas eran muy menudas y sus pechos casi impalpables. (1995, 64-65)

Vemos así que sobre todo en el fin de siglo estuvo muy generalizada esta estrategia descriptiva con dirección hermafroditizante para personajes a los que se quería dotar de una carga erótica especial, que hacía énfasis en una belleza ambigua, rara, apetecible sólo para paladares sexualmente sofisticados.

Volviendo a Hoyos y Vinent, es innegable que tal autor ve en el hermafroditismo un elemento vinculado, no sólo a una cierta sexualidad turbia, sino incluso a una monstruosidad e hibridez afin al gusto decadentista y a sus escenarios recargados, a la Floressas des Esseintes. En *La vejez del Heliogábalo* hay un momento, en la primera parte de la novela, en que el personaje central, el Conde de Medina la Vieja, sufre una especie de alucinación en que los objetos cobran “una extraña animación de opio”. En su experiencia alucinatoria, el aristócrata ve que:

Niños de cabeza enorme y liviano cuerpo, con el vientre hinchado, hidrópico, eran presa de enormes arañas rojas de larguísimas patas; criaturas insexuadas se fundían con grandes flores casi lúbricas; hombres y mujeres contrahechos, en una aberración de confusiones; bestezuelas flácidas, glutinosas, incalificables; seres hermafroditas, híbridos, inquelantes; larvas, gusanos enormes, repulsivos; cuerpos que se descomponían en espantosa podredumbre, vampiros que se cebaban en los cadáveres, fundíanse, cambiando a cada momento de forma y de color. (1989, 71)

Notemos cómo, en este listado de teratología, la hibridez es un recurso importante y cómo el hermafroditismo está ahí presente. De más está decir que no hay en este caso ningún asomo de las posibilidades místicas y espirituales de la androginia, ya ni siquiera un erotismo profano que reivindique nuevas posibilidades sexuales. Lo que sobresale es lo monstruoso, lo contrahecho, lo confuso, lo asqueroso, en un contexto más bien infernal, tan cercano a ese gusto por lo pecaminoso presente a lo largo de la narrativa hoyosvinentina.

En *El pecado y la noche* (1913), un libro de cuentos importante en la trayectoria de Hoyos y Vinent, tanto como *Los cascabeles de Madama Locura* (1916), hay una narración titulada “Hermafrodita”, en donde el autor toma tal elemento, ya no como mero recurso descriptivo para presentar erotismos dudosos o monstruosidad, sino como asunto central de la historia. El cuento va precedido, a manera de epígrafe, de un poema de Albert Samain titulado “Hermaphrodite”. Pareciera que Samain (1858-1900) fuera uno de los autores preferidos por Hoyos y Vinent, pues, por ejemplo en *La vejez del Heliogábalo*, hay otros

epígrafes, al inicio de algunos capítulos, extraídos de la obra de este poeta decadente⁷ tan afín al propio autor español.

En el cuento todo empieza --como en otros relatos de Hoyos-- en una tertulia literaria importante, en casa de la condesa de Campazas, donde los participantes escuchan disertar a un arqueólogo, Clodoveo Zurriola, que repasa algunos mitos clásicos, específicamente el de Hermafrodito, cantado por Ovidio, y que el narrador resume así:

Contó, pues, Don Clodoveo, la historia de Hermafrodita, su peregrina belleza y cómo sorprendido en el momento de bañarse en una fuente situada en las cercanías del Halicarnaso por la indiscreta y seguramente no muy pudibunda ninfa Salmacis, enamoróse está perdidamente del apuesto mozo. Describió los desdenes con que el doncel agobiara a la infeliz enamorada, y por fin la gracia que, presa de loca desesperación, imploró ella de los dioses, de fundirse en una sola persona con su amado, y aún hizo algunas veladas y discretas alusiones a cómo, concedido tal favor, conservara el nuevo ser los caracteres de ambos sexos. (1995, 27)

Resulta revelador que el autor escoja, de la tradición grecolatina, la historia de androginia del poeta romano y no, digamos, la del filósofo griego, Platón, en la medida en que, como se ha visto, Ovidio propicia las versiones mundanas y eróticas del andrógino, mientras que el otro es el patrono de las versiones sublimantes y angelicales. Consecuentemente, Hoyos y Vinent ve en la historia de Ovidio la oportunidad para subrayar “el perverso encanto del pecado” en relación con el amor y el goce sexual:

En la India, en Egipto, en todos los países del remoto pasado, fue el reinado del alma; en Grecia y Roma triunfó el cuerpo y fue como un paseo victorioso de Venus y Baco a través del mundo entre faunos, sátiros, silvanos y tigres y panteras, montadas por bacantes coronadas de pámpanos. (1995, 26)

⁷ De este autor apunta Marie Miguet: “L’Androgyne est présentée au féminin par Albert Samain dans *Le Chariot d’Or* (édition posthume, 1901). Avec ses ‘spasmes grinçants’ elle devient une sorte d’antéchrist qui prêche un plaisir inhumain. Son apparence cruelle, son goût pour les bijoux sont imaginés d’après les tableaux de Gustave Moreau que révérait des Esseintes: ‘Et l’Androgyne aux grands yeux verts phosphorescents, / Fleurit au charnier d’or d’un monde en pourriture’. Si la quête du plaisir l’apparente au mouvement de la Décadence, l’orgueil qui l’oppose à Dieu réactive celui de son modèle platonicien”(en *Dictionnaire des mythes littéraires*, 1988, 63-64). Pedro González Blanco opina sobre la obra de Samain: “Leyendo estos poemas, apodérase de nosotros una impresión que puede compararse a la que recibimos contemplando los lienzos de Gustave Moreau. Imperios en la agonía, esfinges con ojos de esmeraldas, andróginos y hermafroditas, todas las posibles degeneraciones” (citado por Litvak, 1986, 224).

Hay entre la concurrencia una mujer especial, más bien beata, que escucha las palabras del arqueólogo mientras teje, y que se siente incómoda ante el tono subido que comienza a tomar la plática, con todas esas historias de dioses libidinosos. Por ello decide retirarse discretamente y, ante la tardanza de su cochero, decide volver a su casa caminando. Mas el narrador da a entender que la incomodidad de esta mujer no se debe sólo a sus prejuicios morales, sino que también hay una cierta resonancia entre el cuento de Hermafrodito y la propia mujer, en términos de su apariencia física. Ella es descrita así:

Bajita, menuda, lisa como una tabla, sin que ni pecho ni caderas acusen su feminidad, tenía, pese a su frágil contextura, cierta apariencia masculina agravada por el rostro desproporcionado, demasiado grande para la pequeñez del cuerpo. Era el suyo un rostro largo, arrugado, bigotudo y hasta con algo de barba; la nariz de gancho; la boca grande, de gruesos labios y dientes caballunos, puntiagudos y amarillos, y la frente anchísima, coronada de escasos cabellos grises, dábanle aspecto hombruno. (1995, 28)

Durante su regreso, la mujer debe aventurarse por ciertas calles que, a esas horas de la noche, son propicias para algunos personajes del bajo mundo. En el trayecto, ella se encuentra con tres hombres y, al piropearla uno de ellos, la señora le contesta, con su vozarrón hombruno más bronco y áspero que nunca, que la deje en paz. Tal es su timbre y sus rasgos varoniles entrevistados a la luz de las cerillas, que los noctámbulos piensan que se trata de un hombre vestido de mujer. Aprovechando su asombro, la mujer emprende la fuga, sólo para ser perseguida por ellos, así como por otros hombres y mujeres que se suman a la persecución ante el rumor de que se trata de un travestido. Esta escena muestra a unos seres humanos presos de un odio y una ferocidad sin iguales, dispuestos a arrastrar al extraño, a “darle una paliza que lo deslome”, a matarlo.

Aquí la crueldad humana está centrada sobre el supuesto travesti, pero en otras historias también se repite este rasgo de la destrucción del inocente a manos de una chusma presa de sus instintos, como pasa en el cuento anterior “La noche de Walpurgis”, donde los hermosos amantes que se han mezclado con la multitud durante sus fiestas populares, terminan siendo violados y asesinados. Por contraste, en “Hermafrodita” el final es más ambiguo y un poco más irónico, menos trágico:

En aquella crisis de espanto, algo absurdo, inaudito, sucedió en el cerebro de la infeliz señora. Las historias oídas cobraron realidad; los monstruos quiméricos se animaron con calenturienta vida. Ella no era Doña Recareda Witiza, la honesta y noble dama, era uno de aquellos seres ambiguos, insexuados, híbridos, de la fábula. Y de pronto se irguió, y con los ojos fulgurantes como los de una iluminada, apostrofó a sus sayones:

- ¡Atrás, canallas! ¡Yo soy la hija de Hermes, hijo del Cielo y de la Noche, y de la divina Afrodita, hija de Urano y el Mar! ¡Soy Hermafrodita!

Y cerrando los ojos rodó por tierra. (1995, 45-46)

La mujer rueda por tierra ¿debido a un desmayo?, ¿a un ataque cardíaco? No se sabe exactamente. En todo caso, la crueldad y el susto no han sido por ello menos intensos. De hecho, esa salida algo irónica de la mujer clamando ser Hermafrodita de alguna manera balancea el dramatismo y la angustia anteriores, durante la persecución y el linchamiento. Nos encontramos en este cuento la vinculación del hermafroditismo, no sólo con la monstruosidad física de la mujer, sino también con la teratología espiritual de sus persecutores, su “homofobia”, lo que ya habíamos visto como un rasgo de lo hermafrodita en Hoyos y Vinent: en un universo dominado por el pecado y la noche, el hermafrodita es un monstruo más de la pesadilla colectiva, un híbrido de lo que debe de estar separado, algo muy acorde al erotismo pesimista que caracteriza a este modernista español.

Antich y el retorno del andrógino sublime

En una perspectiva muy diferente de la de Hoyos y Vinent (decadentista y teratológica) se ubica el largo poema dramático de José Antich, *Andrógino* (1904), para citar un ejemplo ibérico más ligado a Barcelona que a Madrid, y que pone en duda el dominio del andrógino carnal, o del hermafrodita, en el fin de siglo XIX, como proponen diversos estudiosos encabezados por Eliade y Praz. Sin duda, tal texto tiene un lugar fundamental en la literatura finisecular escrita en español por la manera exaltada (tanto simbólica como conceptualmente) con que aborda la temática andrógina, sin llegar a ser, como afirma equivocadamente Loretta Frattale, el “ejemplar hispánico único de literatura androgínica” (1989, 14), pues, como ya hemos visto, hay otros autores que, por los mismos años, escriben en español sobre el mismo tema, aunque con otras modalidades, como Nervo

en México o bien Hoyos y Vinent en Madrid. Aunque no sea el único, es sin embargo el texto literario en español en que el andrógino es expuesto en todo su esplendor, en una combinación de versión sublimante y ascendente, a la manera de la *Séraphita* de Balzac, con teosofía blavatskiana y optimismo científico, expresado por medio de ideas como progreso y evolución, provenientes de autores como Darwin, Spencer y Comte.

Tal coctel ideológico en que se mezclan idealismo teosófico y materialismo positivista para nada es una excentricidad intelectual de Antich sino todo un rasgo de época, como bien afirma Litvak cuando comenta las suposiciones optimistas, y a la larga deístas, de cierto personaje de Valera en su novela ambiguamente “iniciática” *Morsamor*:

Para los positivistas, de conclusiones de este tipo derivaba una especie de optimismo mesiánico en el que se armonizaban perfectamente el materialismo y la creencia en una evolución ilimitada. Ello no sólo era evidente en *L'Avenir de la Science* que Renan escribió a mediados del siglo XIX, sino también en los movimientos parareligiosos de la segunda mitad de ese siglo, como el espiritismo (aparece en Nueva York en 1848), o la Sociedad Teosófica. Esas doctrinas expresaban el mismo *Zeitgeist* que las ideologías evolucionistas. (1986, 49)

Ya hemos mencionado, a propósito de la literatura fantástica en tiempos de la modernidad, el recurso en esta narrativa a combinar lo ocultista con lo científico, ubicándose en una zona intermedia entre el milagro y la explicación racional, como ocurre en autores como Gautier, Nervo o Lugones. No se ve una oposición epistemológica entre ambos enfoques, sino que se miran complementarios, “androgenizables” teóricamente desde un punto de vista romántico, como ya había quedado claro en las pretensiones de la corriente alemana de “Filosofía de la Naturaleza”, a principios de siglo XIX. A la separación analítica, el romanticismo (ocultista o no) opone la síntesis de los opuestos, la intuición androgínica en el ámbito epistemológico. Esto se traduce en un proceder sincrético, analógico, que tanta desconfianza produce en las mentes ortodoxamente positivistas y científicas.

Tal sincretismo epocal no debe verse como rasgo de decadencia intelectual (para quienes prefieren sistemas de pensamiento cerrados y autogenerativos, excluyentes de otros sistemas), ni como efecto de un vacío ideológico, sino como un innovador intento por ensamblar elementos modernos y tradicionales en un panorama secularizante, en búsqueda

de un sentido cultural, sobre todo en el fin de siglo, antes de la I Guerra Mundial. Sobre este factor sincrético en la cultura, dice Frattale:

Sincretismo que no es (...) el producto de una indiscriminación sustancial respecto de los contenidos del arte contemporáneo ni de un vacío ideológico --como a menudo se ha insinuado--, sino más bien el resultado de una crisis y el intento de su recomposición --tras el naufragio de las certezas "burguesas"--, a través del ensamblaje de todos los fragmentos que flotaban en las aguas tormentosas de la mentalidad contemporánea y que el omnipresente espiritualismo de fin de siglo acabó por hacer no homogéneos, sino --es el momento justo de decirlo-- "andróginamente" complementarios. (1989, 41)

Un buen ejemplo de este proceder sincrético en ciertas franjas de la cultura es la teosofía de Blavatsky, que aúna en su construcción teórica no sólo elementos modernos (tales como espiritismo, ocultismo, teosofía) y tradicionales, sino también, en este último rubro, elementos de tradiciones distintas: orientales (hindúes, budistas) y "occidentales" (gnósticos, herméticos, cabalistas, neoplatónicos), ampliando así el marco referencial del esoterismo europeo. Menciono específicamente a la teosofía, dado que varios estudiosos como Gutiérrez-Girardot, Litvak y Frattale han señalado su valiosa contribución al debate de ideas religiosas y filosóficas en la cultura finisecular de Europa y América. Frattale, la hispanista italiana, ha escrito que "en cuanto ciencia del espíritu y territorio sin fronteras de indagación, la teosofía acabó por atraer a muchos descontentos de la línea positivista, que encontraron en este peculiar ámbito especulativo el cumplimiento de un anhelo universal, que existió ya desde los románticos y que se mantuvo vivo durante todo el siglo XIX gracias a la atención constante con que se miró a los orígenes del hombre y del universo" (1989, 41).

Un ejemplo de coincidencia entre Antich, la teosofía y la ciencia es la idea de evolución, puesta a circular por Darwin a raíz de la publicación de *El origen de las especies* en 1859, restringida en el autor inglés a las especies naturales. Blavatsky extiende en sus obras la idea de evolución⁸ al ámbito cósmico, tanto macro como micro, tanto espiritual

⁸ En el tomo de "antropogénesis" de *La Doctrina Secreta*, Blavatsky usa un epígrafe sacado de su libro anterior, *Isis sin velo*, en el que alude directamente al tema: "La Ciencia moderna insiste en la doctrina de la evolución; lo mismo hacen la razón humana y la Doctrina Secreta, siendo corroborada esta idea por las antiguas leyendas y mitos, y hasta por la *Biblia* misma, cuando se lee entre líneas.

como material. En el caso de los seres humanos, éstos se encuentran inmersos en un proceso de evolución que implica una suerte de caída original, el paso de un estado trascendente (que coincide con la androginia) a éste de carne y hueso, separado en sexos, y la recuperación de aquel estado de perfección, tras un largo proceso de reencarnaciones, siguiendo las vueltas del *karma* (hasta su extinción mediante la debida ascesis). Tal estado pleno y deificado supone un retorno a la condición andrógina --en un plano espiritual--. Este proceso de ascenso, desde una situación dividida sexualmente, hacia otra unificada y mística, es la ilustrada por Antich en *Andrógino*.

En su ensayo *Egoísmo y altruismo* Antich se refiere, en un nivel más directamente conceptual, ya no poético, “al principio de progreso que regula la marcha evolutiva de las especies”. Afirma que “el movimiento es la vida del Universo, y la evolución es la ley de la sociedad” (...) “Seguirá la humanidad en su marcha progresiva; verá dibujarse en el espacio esa inmensa espiral que nos describe Stein, como un símbolo del curso ascendente de la vida, y el aura del optimismo se infiltrará en su pecho, leyendo en el pasado y soñando en el porvenir” (citado por Frattale, 1989, 34-35).

Pero volvamos al poema *Andrógino*, con su propuesta teosófica y evolucionista. Aunque aquí nos referimos a este texto como “poema”, no está escrito en verso, sino en una prosa densa y conceptual, que no renuncia a un uso amplio de imágenes y metáforas, en su intento por guiar a la humanidad a la reconquista de ese estado original de perfección y totalidad representado por la androginia, al que se le podría aplicar el lema del escritor Karl Krauss de que “el origen es la meta”. El poema está dividido en tres partes: una introductoria titulada “Invocación”, y dos medulares, la primera llamada “Andro y Ginea” (compuesta por diez cantos), y la segunda “Unidad” (conformada por diez cantos).

En la “Invocación”, la voz poética parte de un estado de perplejidad ante el mundo, tal como lo ha percibido y vivido hasta entonces: “Dejé de ser un sonámbulo y la idea de crítica invadió mi espíritu”. Me parece importante esta idea del despertar a un nuevo estado

(...) Si bien es verdaderamente absurdo creer que la ‘transformación de las especies’ ha tenido lugar con arreglo a las opiniones más materialistas de los evolucionistas, es natural pensar que cada género, principiando con los moluscos y terminando con el hombre-mono, se ha modificado de su forma primordial y distintiva” (1974,17).

de búsqueda, en el que la crítica tiene una función, más allá del estudio de “los libros muertos” que “nunca revelan la última palabra” y que “niegan hoy lo que afirmaron ayer, y lo mismo harán mañana”. En el apartado IV de esta invocación el poeta afirma:

En vano buscaba la Unidad: no estaba ni en lo grande ni en lo pequeño. El fundamento de la realidad objetiva era el perpetuo dualismo: la vida y la muerte; el bien y el mal; el elemento masculino y el femenino.

¿Dónde hallar la unidad superior que yo soñara como centro de fusión de estos principios?. (1989, 46)

Tras este canto introductorio, el poema nos presenta a quien será su personaje central, Andro, nombre cuyo carácter emblemático es tan claro que bien podría sustituirse por Adán. Después de estar sumido “en el sueño precursor de la vida”, Andro despierta e inicia un largo viaje en el que le sucederán diversas aventuras y conocerá a múltiples personajes, sacados muchos de éstos de la mitología hindú, algo muy acorde al creciente orientalismo de la época, a veces mezclado con el ocultismo, especialmente en su variante teosófica. Sobre esto, Frattale ha dicho que “es la viva curiosidad con que, en la España *fin de siècle*, se miró a las tradiciones esotéricas y a su repertorio mítico a la que se debe la imprevista aparición, en la escena catalana de los primeros años de nuestro siglo, del *Andrógino*”. En lo que se refiere al ambiente orientalista, la estudiosa italiana apunta que:

El interés por las culturas orientales, en realidad, se había manifestado desde las primeras décadas del siglo pasado. Especialmente en Barcelona comenzó una intensa actividad de publicaciones que divulgó textos indios o sobre la India. (...) Se traducen las obras de Kipling, Jacolliot y Pierre Loti. (...) Las revistas publican relatos, apólogos y leyendas orientales (...). A esto hay que añadir los estudios sobre la cultura y las religiones de la India, realizados en ámbitos teosóficos, de los que la Biblioteca Orientalista constituye su base de irradiación. (1989, 26-27)

Por supuesto que esta atmósfera orientalista no es exclusiva de España y especialmente de Barcelona, sino que buena parte de la intelectualidad occidental (europea y americana) estaba bajo su influjo, desde los tiempos de los primeros románticos⁹. ¿No había

⁹ En el caso de América, pensemos en la fascinación orientalista de modernistas como Rubén Darío, Julián del Casal o José Juan Tablada, o en el “trascendentalismo” norteamericano, sobre todo con

dicho ya Schlegel que “en Oriente es donde debemos buscar el supremo romanticismo”? ¿No había escrito Victor Hugo *Les Orientales*, donde se había sustituido el referente griego tradicional por la Edad Media y el Oriente? Desde finales del siglo XVIII se comenzaron a dar los primeros pasos para difundir textos orientales (en especial hindúes). A principios del nuevo siglo, Sir William Jones funda en Bengala la Sociedad Asiática y traduce los primeros textos sánscritos auténticos. En 1819 aparece la obra cumbre de Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, en cuyo prólogo el filósofo alemán pone como condición para una adecuada comprensión de su obra el conocimiento de las filosofías platónica y kantiana, y añade:

Y si a más de esto, el lector estuviera iniciado en la sabiduría de los *Vedas*, cuyo secreto nos han revelado los *Upanishads*, estaría perfectamente capacitado para entender cuanto he de decirle. A mi entender, nuestro siglo, al hacernos accesible la literatura sánscrita, ha prestado un servicio a la humanidad comparable a cuanto más hayan podido hacer los siglos pasados. El conocimiento de la filosofía india ejercerá, creo yo, sobre los siglos venideros una influencia no menor que la que ejerció en el siglo XV el renacimiento de la literatura griega. (1987, 5-6)

Si tenemos en cuenta el amplio ascendiente de Schopenhauer sobre los románticos, en especial sobre los tardíos de fin de siglo, entenderemos mucho de este hormigueo intelectual por Oriente presente en el siglo XIX, sobre todo en su segunda mitad, cuando este proceso se da más ampliamente, ya no sólo entre filósofos y académicos, sino que comienza a abarcar a otros sectores sociales “no especializados”, como ocurrirá con la fundación de la Sociedad Teosófica en 1875 (por cierto, el mismo año de la publicación de *Sacred Books of the East*, editados por Max Müller, en un nivel erudito), la que influirá en la conformación de una imagería orientalista más popular, vista desde Occidente y con una lente exotista, por un lado, y ocultista, por el otro (la India y/o Egipto como la tradición eterna; Europa como el accidente). Creemos, con Saïd, que el orientalismo es una invención occidental que atraviesa las ideologías de varias generaciones. Los teósofos de fin de siglo

Emerson. La “Oriental Library” del poeta H. W. Longfellow abarcaba 57 títulos, entre estos las ediciones de 1785 y 1867 de la traducción de Sir Charles Wilkins del *Bhagavad Gita*.

constituyen apenas un escaño en su elaboración, precedidos tanto por ilustrados como por románticos.

Pues bien, Andro, el personaje central del poema de Antich, entra en contacto con diversas divinidades védicas. Lily Litvak, al comentar este rasgo intercultural del texto del autor ibérico, dice:

El tema de las divinidades hindúes no es un pintoresquismo gratuito. Esas figuras multiformes, de varios miembros e infinitas transformaciones, representaban un verdadero cambio en el pensamiento estético que desviaban la mirada del orden mediterráneo. No debemos dejar de mencionar aquí el papel que la India tuvo en la revalorización de las artes y literaturas antes llamadas bárbaras. Las publicaciones españolas revelaban nuevos postulados teóricos que llevaban a una estética tan ajena a la visión imperante. (...) Era el descubrimiento de un arte y una literatura basada en valores inexplorados en Occidente. Al pasado se había acudido antes, pero, hasta el romanticismo, siempre dentro de la órbita mediterránea. (1986, 30-31)

Interesa subrayar aquí esta ampliación del marco referencial que el romanticismo introduce, con su fascinación orientalista, en el panorama occidental, circunscrito hasta ese momento básicamente a lo grecorromano y a lo judeocristiano: “tan sólo entonces la tierra se volvió verdaderamente redonda, cuando el humanismo parcial de los clásicos se hizo integral, porque, secularmente mediterráneo, se volvió planetario” (24). Por supuesto que, antes de los románticos, hubo autores con una visión amplia del quehacer (multi)cultural (piénsese en el caso de Athanasius Kircher, 1602-1680), pero se trataba más bien de excepciones. Es con el romanticismo que Europa se abre sistemáticamente a otras culturas, con conocimientos cada vez más rigurosos de textos, de ambientes y de costumbres (no en balde fue también el siglo del nacimiento de la antropología), en un proceso que duraría todo el siglo XIX y que seguiría a lo largo del siglo XX, hasta la actualidad, ya prácticamente en el siglo XXI, contribuyendo así a la multiculturalidad posmoderna.

En su viaje, Andro recorre diversos lugares (montañas colosales, cavernas laberínticas, lagos de aguas viscosas...), muchos de éstos con innegables valores simbólicos. Prisionera en la cueva de una montaña, Andro descubre a Ginea y reconoce en ella a su

amada ideal. Debe vencer una serie de obstáculos antes de poder unirse con ella. Sin embargo, esta conjunción no es totalmente satisfactoria, como bien lo dice Andro:

Te engañas, Ginea; nuestra unión no es absoluta. Mi alma concibe otra más pura y completa; pero tú me demuestras que ni siquiera alcanzas a vislumbrarla. Por encima de nosotros está el ser libre de deseo. Ni tú ni yo representamos la perfección: únicamente él la simboliza. Su imagen flota en el espacio como un ideal etéreo. Está muy lejos, pero nuestro esfuerzo nos elevará hasta transformarlo en realidad. (1989, 128)

Ginea parece no comprender las palabras de Andro. El “afán de lo imposible” destruye su felicidad temporal. La tierra se abre bajo sus pies y se precipita en el abismo, con lo que se da la separación de los amantes. Como en los relatos finiseculares de corte mundano, se repite el motivo de la muerte de la amada, su espiritualización, como en Rodenbach, como en Nervo, no importa que aquí el contexto sea simbólico. Parecidos esquemas sexuales parecen funcionar en los escenarios narrativos románticos, ya sean sacros, ya profanos. Con la muerte de Ginea acaba la primera gran parte.

En la siguiente, Andro continúa solo su viaje, su encuentro con seres fantásticos, como ondinas y magos, hasta que, hacia el final del texto, tras una fase de purificación, Andro se une con la Muerte, que aparece vista con un sentido positivo: “La AMIGA abre amorosamente sus brazos. En su cuerpo se proyecta la celeste LUZ, y la espantosa Imagen se convierte en adorable Visión. ANDRO se precipita en su seno y se funde con ella en eterno abrazo” (180). Haciendo esto, “el Viajero siente por vez primera la Libertad en su espíritu, y cruza el Antro tenebroso sin pisar el suelo, porque el medio en que se mueve es más sutil, y el peso del cuerpo no dificulta los movimientos de su voluntad” (181). La última acción de Andro es su ascenso y unificación con una estrella que brilla en lo alto: “Y las dos esencias se compenetrán en una sola y única para vivir eternamente”, “el DUALISMO se aniquila y ANDRÓGINO reingresa en su morada” (183). Así como antes Ginea dejó de existir, ahora es a Andro a quien le toca desaparecer, para dar a luz a ese andrógino estelar que posteriormente afirmará:

Vengo de la Esfera Maldita, pero conseguí lavar mi cuerpo en su lodo; apenas conserva el recuerdo de su impureza. Una parte de mí ser consumió en sí misma un generoso sacrificio y me sentí desposeído de ella, pero la otra se hizo pronto digna de recobrar el

bien perdido actuando bajo el imperio de su fe y su voluntad. Me devolvieron lo que era mío porque lo conquisté con mi esfuerzo, y desde entonces me siento en la completa posesión de mí mismo.
(188)

Notemos cómo en la visión andrógina de Antich subyacen elementos de la ideología sexual de su época. Ya mencionamos el tópico de la amada muerta, que es retomado en esta declaración del andrógino (“una parte de mi ser consumió en sí misma un generoso sacrificio”); agréguese ahora las atribuciones de fe y voluntad a la parte masculina. A diferencia de otros andróginos vistos, más femeninos (la Serafita de Balzac, la Maupin de Gautier o la Paule de Péladan), la criatura de Antich es marcadamente masculina, se define ante todo a partir de Andro, y la presencia de Ginea es apenas temporal, al grado que, tras su unión, se da una separación definitiva y Andro continúa solitario su viaje. Su fusión final es con la Muerte, que adquiere aquí un rostro femenino, lo que sería un rasgo típico de la ideología sexual *fin-de-siècle*. La presencia de elementos esotéricos en la versión de Antich no resulta contradictoria con ésta, sino más bien complementaria.

Vistos estos cuatro autores representativos de la literatura escrita en castellano, dos españoles y dos americanos, y en los que pudimos apreciar tendencias parecidas a las suscitadas en el tratamiento del andrógino en el ámbito galo, podemos ahora acceder al dominio inglés y observar cuáles son las circunstancias y características imperantes.

Capítulo VI: EL ANDRÓGINO EN LA LITERATURA INGLESA

Después de haber revisado los principales avatares del andrógino en el contexto francés e hispanoamericano, conviene ver sus manifestaciones en la literatura inglesa, dado el estrecho vínculo francoinglés en el fin de siglo. Tanto en Europa como en América, el carácter rector de las letras francesas en el siglo XIX, sobre todo en su segunda mitad -- después de Flaubert y Baudelaire--, logra imponerse, incluso en un coto literario tan resguardado como el inglés, orgulloso de su propia tradición cultural y literaria. La irradiación de la cultura francesa más allá de sus fronteras geográficas y lingüísticas no se dio, por supuesto, sólo para el caso inglés, sino que fue más amplia, de escala occidental. Tal como se vio en el capítulo anterior, en el caso de Hispanoamérica se nota en el surgimiento del modernismo finisecular, emblematizado en la figura de Rubén Darío y su “galicismo mental”, al decir de Varela cuando juzgaba los méritos de *Azul...*

Unidad y diversidad del romanticismo: el caso inglés

A la hora de postular esta interrelación finisecular entre Francia e Inglaterra, conviene tener en cuenta la tesis de Lilian Furst (1969) sobre el carácter “evolucionario”, no violento, del romanticismo inglés (a pesar de Byron), opuesto a lo revolucionario de los casos alemán y francés. En estos dos últimos casos, la irrupción romántica tuvo que luchar contra una tradición literaria local de tipo (neo)clasicista e ilustrada que, además, incluía un componente nacionalista. Así, los románticos fueron vistos por los conservadores alemanes y franceses como elementos que rompían la propia tradición nacional (de aquí su carácter revolucionario estéticamente hablando, de ruptura), a diferencia de lo acontecido en Inglaterra, donde los románticos no entraron en conflicto con la tradición local sino que, todo lo contrario, tuvieron un sentido de pertenencia a ella.

Esto explicaría, a juicio de Furst, algunas de las características del romanticismo inglés: su lirismo fresco, flexible y gracioso, su desarrollo suave y orgánico, sin los traumatismos y las fracturas que se dieron en los otros dos países, en especial en Francia. Recuérdese al respecto los casos combativos de Victor Hugo con el prefacio de *Cromwell* (1827) o las dos primeras representaciones de *Hernani* (1830), verdaderas batallas en las

que finalmente triunfaron los jóvenes románticos contra los clásicos, o también el prefacio de Gautier a su *Mademoiselle de Maupin* (1834), militantemente romántico y antiburgués, primera expresión de la doctrina del arte por el arte, la que a fines de siglo alcanzaría su mejor expresión. Así, en la interpretación de Furst, el lirismo, frescor y suavidad del romanticismo inglés (en armonía con su propia tradición, que se remontaba a Macpherson y Young en el siglo XVIII), se contrastan con el desgarramiento metafísico de los románticos alemanes y las preocupaciones sociopolíticas de los románticos franceses. Por supuesto, Furst trabaja con una visión corta del romanticismo, movimiento literario que en su perspectiva iría de las últimas décadas del siglo XVIII, hasta los años treinta del siglo XIX, período en que la estafeta romántica fue pasando de los alemanes (divididos en tres generaciones: *Sturm und Drang*, Grupo de Jena --la cúspide romántica-- y el Grupo de Heidelberg), a los ingleses (entre 1815 y los años veinte), para, por último, ser tomada por los franceses, en la década de los treinta. Ya para los años cuarenta la autora postula la decadencia del romanticismo y la irrupción del realismo.

Esta concepción de Furst, que podría llamarse de “corto plazo”, no es la que en este ensayo se ha adoptado, que es más bien de “largo plazo”, con un romanticismo que cruza todo el siglo, con diferentes intensidades. Así, se tendría, como ya se ha dicho en la introducción, una primera ola romántica que abarca la totalidad de las distintas fases de Furst (desde las últimas décadas del siglo XVIII a mediados del XIX), con diferencias internas según las propias tradiciones locales y lingüísticas, y una segunda ola correspondiente a la siguiente mitad del siglo, que tiene como referente inicial a Baudelaire y que se acentuó a finales de la centuria con las corrientes simbolistas, decadentes, artempuristas, esteticistas y modernistas (cuyas denominaciones varían según el contexto nacional, aunque, a un siglo de distancia, para el ojo crítico aparecen unificadas por sus postulados estéticos y por el tipo de sensibilidad propuesto, lo que justamente permite hablar de una cultura *fin-de-siècle*). Esta visión “larga” del romanticismo es la propia de autores como Mario Praz y Camille Paglia y es la que hemos considerado más adecuada a lo largo de este escrito para abordar la literatura del XIX.

Shelley: la bruja de Atlas imita al Dr. Frankenstein

Entre los románticos ingleses que frecuentaron los terrenos del andrógino de forma pionera están, en primer lugar, William Blake (1757- 1827), y después Percy B. Shelley (1792-1822). En un capítulo anterior hablamos de su puesto en el pensamiento de Coleridge, en sus consideraciones sobre el amor.

El caso de Blake resulta interesante en el contexto romántico, pues se encuentra marcado por su rechazo del hermafrodita, al grado de que Paglia llega a afirmar que “the Hermaphrodites of Blake’s prophetic poems may be the most shrilly negative androgynes in literature and art” (1991, 289). Blake reconoce su lugar cosmológico, antes de la Caída, pero en el reino de la historia el andrógino es completamente inaceptable. En el fondo, no anda tan lejos de sus contemporáneos, que gustan del andrógino celestial y abominan del hermafrodita sexual, pero en su caso hay un rechazo mayor. Paglia ha caracterizado muy bien esta hostilidad de Blake:

As soon as Blake actually visualized the androgyne, it became a horror. Explicitly hermaphroditic figures are repugnant to him for the same reason they were to high classic Greek artists, who avoided depicting mutilations or monstrosities. For Blake the hermaphrodite offends against the virtuous optical integrity of the human form (...). Blake abandoned the few drawings he attempted of the hermaphrodite, and he has his own rejected hermaphrodite stanzas, two fragments about Tharmas and his Emanation which were never included in *The Four Zoas*. Thus Blake’s hostility to the hermaphrodite has two sources, ethical and aesthetic. Male and female as principles of energy must not lose their autonomy in torpid self-absorption. Second, the visionary clarity of the unitary human form must not be defiled by grotesque hybridization. (1991, 293)

A diferencia de Blake, en Coleridge, Keats y Shelley el andrógino no es mal visto, sino que incluso llega a ser modelo del amor heterosexual, gracias a la metáfora de la “fusión” de los amantes, tal como se vio en los casos de Coleridge y Keats cuando estudiamos las relaciones entre amor romántico y androginia. Shelley sigue esta línea interpretativa de corte neoplatónico. Recuérdese que Shelley fue traductor al inglés del *Simposio*. El poeta se encuentra fascinado por la idea de fusión de dos mitades, con el consiguiente rechazo de lo impar. Tal como dice en su poema “Love’s Philosophy”:

“Nothing in the world is single;/ All things by a law divine/ In one spirit meet and mingle”. En Shelley esta idea de la pareja sexual que se funde adquiere tensión transgresora (dentro del marco heterosexual) gracias al ingrediente incestuoso que le asocia, por medio del vínculo varias veces tratado de la unión sexual de los hermanos¹, que tanto eco tendría después, por ejemplo, en la *Lesbia Brandon* de Swinburne. De hecho, el incesto como ideal amoroso es una constante a lo largo del siglo, explícitamente, como en este autor, o más bien implícito, como en *Maria* (1867), de Jorge Isaacs, novela colombiana en la que los principales personajes, aunque no son hermanos, constantemente está analogados como tales.

Shelley presenta al hermafrodita limitado a efectos descriptivos en “Epipsychidion”, cuando dice a la mujer a la que dirige el poema, Lady Emilia (en un fragmento que no aparece en la versión final del poema):

And others swear you're a Hermaphrodite;
Like that sweet marble monster of both sexes,
Which looks so sweet and gentle that it vexes
The very soul that the soul is gone
Which lifted from her limbs the veil of stone. (s.f., 480)

La estatua a la que se refiere, “that sweet marble monster of both sexes”, es, por supuesto, la famosa escultura helenística del “Hermafrodita durmiendo”, de la cual hay versiones en distintos lugares, como Roma y París, y a la que se refirió Gautier en su poema “Contralto”²:

On voit dans la musée antique,
Sur un lit de marbre sculpté,

¹ En Francia, Balzac también incursionó en esta variante incestuosa (hermano/hermana) en *La fille aux yeux d'or*, con esos hermanos vinculados indirectamente por medio de una misma amante, la bisexual Mariquita.

² También Wilde menciona a Gautier y a la estatua en su *Dorian Gray*... cuando su personaje “empezó a soñar sobre aquellos versos que dibujan musicalmente un mármol manchado de besos y hablan de esa curiosa estatua que Gautier compara con una voz de contralto, el *monstre charmant*, acostado en la sala de pórfido del Louvre”. Swinburne, por su parte, tiene el poema “Hermaphroditus”, en el que se refiere a la célebre estatua: “Two loves at either blossom of thy breast / Strive until one be under and one above”. Décadas atrás, Humboldt había dedicado su meditación a los hermafroditas del arte griego, incluida la estatua admirada por Gautier, Wilde y Swinburne.

Une statue énigmatique
 D'une inquiétante beauté.
 Est-ce un jeune homme? est-ce une femme,
 Une déesse, ou bien un dieu?
 L'amour, ayant peur d'être infâme,
 Hésite et suspend son aveu.
 Dans sa pose malicieuse,
 Elle s'étend, les dos tourné
 Devant la foule curieuse,
 Sur son coussin capitonné.
 Pour faire sa beauté maudite,
 Chaque sexe apporta son don.

No obstante la común referencia de Shelley y de Gautier a la famosa estatua del hermafrodita durmiente para hablar de sus amadas (Lady Emilia y la cantante Ernesta Grisi, respectivamente), el punto de vista es distinto, más convencional en el primero, más decadente en el último --con su vínculo voluptuoso--:

Chimère ardente, effort suprême
 De l'art et de la volupté,
 Monstre charmant, comme je t'aime
 Avec ta multiple beauté!

En ambos casos hay un reconocimiento de su monstruosidad hermafrodita ("Sweet marble monster of both sexes", "monstre charmant"), pero es una teratología que no asusta (como a Blake) sino que atrae, más a Gautier que a Shelley.

Donde mejor se aprecia la imagen del hermafrodita en Shelley es en su poema "The Witch of Atlas", del que la esposa del poeta, Mary, escribió: "This poem es peculiarly characteristic of his tastes --wildly fanciful, full of brilliant imagery, and discarding human interest and passion, to revel in the fantastic ideas that his imagination suggested" (s.f., 462). Tras la introducción, el poema se abre con la narración fantástica de "A lady-witch there lived on Atlas'mountain/ Within a cavern", y cuyos acontecimientos pasaron "Before those cruel Twins, whom at one birth/ Incestuous Change bore to her father Time,/ Error and Truth, had hunted from the Earth/ All those bright natures which adorned its prime". Encontramos aquí otra vez la ya mencionada referencia, tan grata a Shelley, de la unión de los hermanos: en "Epipsychidion" el poeta afirma a la amada "Would we two had been twins

of the same mother”, y la llama “Spouse! Sister! Angel!”, y en “Love’s Philosophy” había escrito que “No sister-flower would be forgiven/ If it disdained its brother”.

Hacia la mitad del poema, entre las hazañas y los viajes realizados por la bruja, está la creación de un ser hermafrodita por la mezcla de elementos opuestos, la nieve y el fuego, aderezados con amor líquido:

Then by strange art she kneaded fire and snow
 Together, tempering the repugnant mass
 With liquid love --all things together grow
 Through which the harmony of love can pass:
 And a fair Shape out of her hands did flow--
 A living Image, which did far surpass
 In beauty that bright shape of vital stone
 Which drew the heart out of Pygmalion. (s. f., 453)

Esta creación del hermafrodita nos recuerda, tanto al gólem de la tradición cabalística, como al monstruo hecho de partes humanas que la esposa del poeta haría en su novela *Frankenstein*. Pero, ¿cuál es el resultado de la alquimia brujeil?:

A sexless thing it was, and in its growth
 It seemed to have developed no defect
 Of either sex, yet all the grace of both, --
 In gentleness and strength its limbs were decked
 The bosom swelled lightly with its full youth,
 The countenance was such as might select
 Some artist that his skill should never die,
 Imaging forth such perfect purity (453).

Más adelante, la bruja le da nombre, lo bautiza como “Hermafrodito”:

And when the wizard lady would ascend
 the labyrinths of some many-winding vale,
 She called “Hermaphroditus!” --and the pale
 And heavy hue which slumber could extend
 Over its lips and eyes, as on the gale
 A rapid shadow from a slope of grass,
 Into the darkness of the stream did pass (454).

Finalmente, cada uno toma su camino, ella, hacia la fabulosa Thamondocana, mientras que el Hermafrodita “sailed forth under the light/ Of shooting stars, and bade extend amain/ Its storm-outspeeding wings”. En la visión de Shelley, el hermafrodita

conserva un lugar de libertad y trascendencia, de fusión de los enamorados, con connotaciones sexuales (como el recurso al incesto), pero sin los exhibicionismos *fin-de-siècle*, que, como en Rachilde o Lorrain o Beardsley, ocupan un primerísimo lugar. Después de Shelley, otro autor que mezclaría androginia e incesto entre hermanos está Algernon Swinburne, como ocurre en esos apuntes de novela que son lo que hoy leemos como *Lesbia Brandon*, texto al que volveremos más adelante, tras una incursión por los jardines del prerrafaelismo.

Rossetti: de Keats a Yeats, de un romanticismo a otro, al mismo.

Retomemos la idea de Furst sobre el carácter “evolucionario” del romanticismo inglés y acotemos que esto sería válido sólo para la primera mitad del siglo, pues para la segunda se rompe con esa continuidad armoniosa de la propia tradición insular (anunciada ya por ciertos elementos “latinos” del prerrafaelismo, dada la preeminencia de Rossetti y sus antecedentes italianos) y se recibe, más hacia las postrimerías del siglo, una clara influencia continental, especialmente francesa, evidente en autores como Swinburne, Beardsley y Wilde. Desde París, capital del siglo XIX --al decir de Benjamin--, irradiaba la presión de una modernidad ideológica y sexual que mutaba, como un monstruo de Lovecraft, y que trataba que el puritanismo insular se ablandara y perdiera algo de su rigidez victoriana ante la presión de los gustos franceses. Después de todo, esa riqueza que las colonias generaban en el siglo del imperialismo *par excellence* bien podía servir como un muro de seguridad material para las clases beneficiarias de la metrópoli y así poder gozar del bienestar generado. Sobre estos nuevos gustos consumistas y cosmopolitas en Inglaterra escribe J.V. Selma:

La penetración de influencias continentales a través de pintores como Whistler (1834-1903) y el desarrollo de una mentalidad cosmopolita y hedonista visible en los escritos de Walter Pater (1839-1894) y Oscar Wilde, junto con un peculiar renacimiento del interés por la cultura helénica (al que se ha llamado el “Olimpo Victoriano”) dan fe a final de siglo de una nueva atmósfera estética que, aunque caracterizada aún como la estética prerrafaelita, por una deuda entrañable con los ideales del romanticismo y del historicismo, nos describe paisajes y estancias inéditos para la intelectualidad victoriana anterior. (1991, 118-119)

El prerrafaelismo es antecedente claro del esteticismo finisecular pero, a diferencia de éste, se da en una atmósfera sexual más conservadora aunque igualmente misógina, lo que quizá explique su predilección por la mujer frágil, asexuada, angelical, y no, como en el fin de siglo, por la mujer fatal, la castradora, la Salomé de Wilde, de Beardsley, de Huysmans, de Darío, de Julián del Casal... El prerrafaelismo se produce en un ambiente de progreso y optimismo burgués, quiere ser su crítico pero termina siendo su aliado, se convierte en decorado y en referencia exquisita y cursi. Sobre este ambiente de confianza burguesa en el mundo y en el arte en que le toca crecer al prerrafaelismo, escribe N. Pevsner:

Un optimismo robusto y satisfecho era la disposición de espíritu que prevalecía en Inglaterra alrededor de 1850. Aquí estaba Inglaterra, más rica que nunca, gracias al empuje de industriales y comerciantes, el emporio del mundo y el paraíso de una burguesía próspera, gobernada por una reina burguesa y un eficiente príncipe consorte. Caridad, concurrencia a los templos y moralidad notoria podían servir para arreglar vuestras cuentas con el cielo y con vuestra conciencia; en suma, teníais la fortuna de vivir en la más progresiva y práctica de todas las épocas. (citado por Selma, 1991, 24)

En términos de historia literaria, el prerrafaelismo, y especialmente Dante Gabriel Rossetti, representan, a mi juicio, la transición entre el primer romanticismo inglés, el “clásico”, el de Wordsworth, Coleridge, Keats y Shelley, y el finisecular, el esteticismo de Wilde y Pater, aunque también el “arte simbólico” de Yeats. Es curioso que este papel transicional le corresponda a un autor de perfil más bien bajo que, a juicio de Praz, tiene una “imagen de mausoleo”, tanto en su pintura como en su poesía, salpicadas con mujeres bellas y frías, como maniqués o figuras de cera, rasgo que haría que, ya en el siglo XX, un vanguardista como Salvador Dalí se fijara en ellas, cuando habla sobre el “surrealismo espectral del Eterno Femenino prerrafaelita” y sobre el efecto siniestro que producen sus femíneos fantasmas:

Estas concreciones carnales de mujeres excesivamente ideales, estas materializaciones febriles y jadeantes, estas Ofelias y Beatrices florales y blandas producen en nosotros, al aparecérsenos a través de la luz de sus cabellos, el mismo efecto de terror y de inequívoca repugnancia mezclada de atracción, que el tierno vientre de la mariposa entre la luz de sus alas. Hay un esfuerzo doloroso y

fatigado del cuello que sostiene estas cabezas de mujeres de ojos cargados de lágrimas consteladas, de cabelleras densas cargadas de fatiga luminosa y de aureolas. (citado por Praz, 1988, 124)

Visto a distancia, muchas veces no es tan fácil distinguir a un prerrafaelita de un artista victoriano conservador pues ambos comparten, a juicio de Arnold Hauser, idealismo, moralismo y un erotismo que se avergüenza de confesarlo. Ya hablamos de esa atmósfera optimista y represiva en que los prerrafaelitas surgieron. Mario Praz señala cáusticamente que “aun cuando tratase de reaccionar contra el ambiente victoriano, también Rossetti obedecía al gusto de la época, que pretendía rodearlo todo de poesía, del mismo modo que ponía flores por todas partes para decorar las habitaciones” (1988, 125). En cuanto al erotismo que no se atreve a decir su nombre señalado por Hauser, Praz es más radical y afirma que mucho del misticismo y del sentimiento religioso de Rossetti y de los prerrafaelitas en general no es más que “una tentativa de cohonestar una sensualidad que hubiese parecido desagradable y vergonzosa al ser reconocida como tal” (1988, 124). Desde luego podemos reconocer este aspecto sublimante del sexo en la religiosidad prerrafaelita secularizada en estética, pero no por esto debe reducirse una dimensión, la mística, a otra, sexual y secular. Ambas coexisten en una difícil tensión. Por otra parte, sexualidad y misticismo no son excluyentes, como cualquiera puede darse cuenta al leer poesía mística, con toda su imaginaria erótica aplicada a la relación del alma con la divinidad o, como veremos más adelante en lo que se refiere a Crowley, Burton y los mitógrafos del culto al falo.

El carácter sensual al mismo tiempo que trascendental (en sentido religioso) del arte de Rossetti lo asemeja a Keats (en quien también aparece tal mezcla peculiar), de quien además era un profundo admirador, igual que de Blake, Dante y Petrarca. Justamente es debido a esa atracción por Keats, un representante del primer romanticismo, que Rossetti puede verse como un eslabón entre éste y el esteticismo finisecular, cuando la herencia de Rossetti sea reivindicada por simbolistas como Yeats y esteticistas como Beardsley. Para entonces el arte prerrafaelita ya se conoce en el exterior con más amplitud, habiéndose convertido en una referencia obligada de la literatura decadente (D’Annunzio), modernista (Silva) o simbolista (Maeterlinck). A partir de los ochenta del siglo XIX, se produce una

amplia recepción de la obra prerrafaelita en el extranjero, que no por ser tardía dejaba de ser consagratória. Se da en el exterior el disfrute simultáneo de productos artísticos hechos a lo largo de tres décadas en Inglaterra (1850-1880). Burne-Jones, Rossetti, Morris, Pater, Swinburne son nombres que comienzan a extenderse, ya por su pintura, ya por su poesía, en Europa y América.

Se ha hablado del temperamento latino de Rossetti (su biógrafo Doughty, Praz), de sus orígenes italianos que lo llevan a preferir ciertos poetas, pero es Selma quien ha mostrado, para el caso de la pintura, el contraste de sensibilidad y de enfoque con otro prerrafaelita, Millais, más nórdico:

El ideal de mujer visible en muchos lienzos prerrafaelitas adquiere con Rossetti más un carácter neoplatónico (símbolo de la conexión íntima entre la cultura del *Quattrocento* italiano y amplias zonas de la espiritualidad prerrafaelita) que un carácter puritano. Mientras las mujeres en los lienzos de Millais son de una melancolía septentrional y están en contacto inextricable con la muerte o la tristeza, las mujeres de los lienzos de Rossetti, más allá de la transparencia de su piel, de su extraña espiritualidad, parecen vivir entre el éxtasis sensual y el viaje místico interior, poseyendo en muchos casos rasgos meridionales. (1991, 81)

La mención del neoplatonismo de Rossetti nos lleva a su culto por la amada ideal, etérea, consagrada literariamente en el tipo de la “mujer frágil”, en la “blessed damozel” de su poema:

The blessed damozel leaned out
from the gold bar of Heaven;
her eyes were deeper than the depth
of waters spilled at even,
she had three lilies in her hand,
and the stars in her hair were seven.

Esta mujer frágil prerrafaelita, de tanta huella literaria y pictórica en el fin de siglo, al presentarse en muchos casos como virgen, se la vincula con la adolescencia --edad de la virginidad por antonomasia--, y esto da pie a las reverberaciones andróginas que suelen rodearla:

La mujer prerrafaelita será así leída en el arte y la literatura continentales como un tipo femenino pero a la vez seductoramente

andrógino cuya intensidad espiritual está en principio alejada de la voluptuosidad o la ninfomanía de la “mujer fatal”; una renovada ofensiva, pues, de los modelos femeninos medievales recogidos por el romanticismo europeo. (1991, 83)

A la hora de representar sus damas sutiles, encuentro una diferencia en la forma en que Rossetti lo hace: cuando escribe y verbaliza, la mujer frágil es claramente femenina, pero cuando la pinta, entonces es cuando encuentro ese halo andrógino ya mencionado, logrado, además, no por una feminización de lo masculino, que será lo más común en el auge estético del andrógino durante el fin del siglo (Moreau, Delville), sino más bien por una asimilación de rasgos masculinos en lo femenino: quijadas prominentes, cuerpos fuertes e imponentes. La diferencia sexual está marcada, no tanto por los cuerpos en sí, como por el vestuario, algunos objetos (una espada, por ejemplo) o las abundantes cabelleras femeninas. Pensaba que sólo yo veía estos rasgos masculinos de las damas prerrafaelitas de Rossetti (algo similar me pasa también con algunas de las figuras de Burne-Jones), hasta que descubrí esta mención en el *Demian*, de Hermann Hesse, cuando el personaje bautiza a su amada como Beatrice: “Sin haber leído a Dante, conocía este nombre por una pintura inglesa prerrafaelista, cuya reproducción poseía; una esbelta figura adolescente, de largos miembros afinados, cabeza estrecha y larga, y manos y facciones espirituales. La bella muchacha de mi encuentro no era del todo semejante, pero mostraba también aquella esbelta forma un poco masculina que tanto me atraía, y un algo de la pura espiritualidad del rostro” (1998, 77)³. En otra parte habla de que ella tenía “un rostro inteligente, casi de muchacho”. Esta fusión de referencias aparentemente contradictorias, dama prerrafaelita pintada y masculinidad, me hace pensar en Rossetti.

La versión pictórica de “The Blessed Damozel” es ilustrativa de esta ambigüedad sexual de algunas de las figuras de Rossetti, pues en aquella los rostros de la amada y del amante son muy parecidos. Tan sólo es el largo del cabello lo que nos hace pensar en esos dos rostros como pertenecientes a un hombre o a una mujer, pues de otra manera podrían

³ Puede decirse que toda esta novela de Hesse está escrita bajo el signo del andrógino, representado por la figura de Abraxas, la divinidad gnóstica, recurrente en el texto. Si alguna vez se hiciera el seguimiento del andrógino en la literatura del siglo XX, sin duda la novela de Hesse sería una referencia importante. De hecho, fue publicada en 1919, por lo que podría afirmarse que está “a caballo” entre dos siglos.

ser intercambiables. El vestuario que portan también es un indicio sexual, así como los objetos que cada uno tiene: él, una espada a la cintura; ella, tres lirios. Para aumentar esta ambigüedad genérica, tenemos que entre las figuras masculina y femenina, se encuentran dos rostros angelicales y estos sí abiertamente andróginos, como si señalaran el destino final de los amantes, algo muy acorde con el neoplatonismo de Rossetti, que nos remite al *Simposio* y a sus cuerpos separados en mitades, así como a su poema “Severed Selves”:

Two separate divided silences,
 which, brought together, would find loving voice;
 two glances which together would rejoice
 in love, now lost like stars beyond dark trees;
 two bosoms which, heart-shrined with mutual flame,
 would, meeting in one clasp, be made the same;
 two souls, the stores wave-mocked of sundering seas:
 such are we now.

En estos versos de Rossetti encontramos la visión erótica del neoplatonismo puesta al día por el romanticismo, con su visión de las almas que deben fundirse (“meeting in one clasp, be made the same”), propia del romanticismo optimista de Keats y Coleridge, como ya se vio en otro capítulo. Es la visión del andrógino sublime y heterosexual, la unidad de la pareja de sexo complementario, celebrada por los neoplatónicos, y con ellos, por Swedenborg, por los románticos y por ciertos ocultistas y espiritistas (por cierto, Rossetti estuvo muy conectado con los cenáculos espiritistas de Londres tras la muerte de su esposa y musa Lizzie Siddal). Se trata de un andrógino que es hermano incestuoso de la mujer frágil, como veremos de manera más clara en el caso de Swinburne, pues este tipo de representaciones imaginarias, más allá de los matices que cada artista le brinda, posee una estructura colectiva y social. Los atisbos púdicos de Rossetti pueden tornarse desfachatez en Swinburne o en Wilde.

Swinburne: el circuito incestuoso de Lesbia Brandon

Como en el caso de Rossetti, es difícil no ver en Algernon Charles Swinburne (1837-1909) a un romántico de transición, intermedio, entre los primeros románticos como Byron, Shelley, Coleridge o Keats, y los esteticistas de fin de siglo, como Wilde y Beardsley. Este carácter transicional no le resta su propia originalidad, que es la de reinstaurar en el siglo

victoriano una pérdida franqueza sexual, un gozo pagano no exento, sin embargo, de culpa cristiana, encarnada en imágenes de sadomasoquismo y flagelación. Sobre estos aspectos, ha escrito Camille Paglia:

In Swinburne's poetry, the paganism of Romanticism becomes totally overt. Swinburne creates English Late Romanticism by using French Decadence to reinforce Coleridge against Wordsworth. An admirer of Sade, Gautier y Baudelaire, Swinburne restored to English literature the sexual frankness it lost after the eighteenth century. (1991, 460)

Un claro ejemplo de esta libertad erótica es *Lesbia Brandon*, un conjunto de capítulos y personajes proyectados como novela entre 1864 y 1867, pero que a la larga Swinburne nunca completó. Inconclusa y fragmentaria, la novela fue dada a la luz pública casi un siglo después, en 1952, por el estudioso inglés Randolph Hughes, con un montaje hipotético hecho por el crítico. No obstante el diverso grado de elaboración de estos fragmentos, quedan claros el origen y el fin de los principales personajes, así como una secuencia mínima de acciones, y es posible detectar una serie de obsesiones temáticas y sexuales, que incluye el incesto entre hermanos como una forma de androginia. El autor hace referencia al amor fraterno entre Electra y Orestes. El fantasma del incesto que aparecía velado en Shelley, en Swinburne muestra claramente su faz de sombra. Si bien el autor es famoso por su contribución al mito de la mujer fatal, no lo es menos por su visión decadente del incesto fraterno.

La sociedad victoriana había establecido una fuerte barrera entre los sexos, siendo la relación entre los hermanos una excepción, en la que puede haber un mayor acercamiento. En *Historia de la vida privada*, Corbin, al analizar la relación privilegiada entre hermano y hermana en el siglo XIX (en el que predomina una rígida separación de los sexos, excepto en el vínculo fraterno) , dice que “da la impresión de que la exaltación de esta relación, que participa del milagro de dos seres hechos el uno para el otro y del mito del andrógino, fue más viva mientras el romanticismo ejerció su influjo” (1992, 219).

En cuanto a influencias culturales, Swinburne es un claro ejemplo de “afrancesamiento” en el contexto inglés, como Darío en el ámbito hispanoamericano:

Una educación doméstica, a la vez afrancesada (por vía paterna) e italianizante (su madre había sido educada en Florencia) dotó a

Swinburne de una bagaje cultural perfectamente ajeno a la insular tradición británica --sólo influida dos siglos antes por la novela española--, haciendo de él un *littérateur* tan profundamente afrancesado que llegará incluso a escribir una "nouvelle" y un drama enteramente en francés. (Cardin, 1982, 9)

Swinburne forma parte de ese viento continental que se abate sobre la cultura insular en la segunda mitad del siglo, de igual forma que Rossetti.

En *Lesbia Brandon* tenemos a cuatro personajes importantes, los dos hermanos (ella algunos pocos años mayor que él, de trece --al inicio de la novela--), el preceptor del adolescente, Mr. Denham, y la joven Lesbia Brandon, que da título al conjunto, pero que no es más que una forma desplazada del erotismo del joven Herbert por su hermana. Lesbia es la versión exótica de la maternal y doméstica hermana, Lady Wariston.

Tras quedar huérfanos, Herbert se va a vivir con su hermana mayor, ya casada. Él es un niño que ha crecido en un ambiente de juegos y libertad, cercano a los elementos, especialmente al viento y al mar, con un gozo pagano no exento de sensualidad, de "una furiosa lujuria que conmovía sus nervios y exaltaba su vivir": "el viento jugaba con él a placer, fustigándolo con leves latigazos, besándolo con besos furtivos, como enamorado y celoso de aquel inmenso y hermoso cuerpo que desafiaba incluso a los amores y los abrazos divinos, directamente descendidos del cielo" (21); con las aguas Herbert "estaba enzarzado con ellas como un amante, las recorría con sus miembros que se agitaban y entregaban con delicia" (38), "dejándose acariciar y azotar por ellas, que lo cubrían con su espuma" (39). Esta etapa de predominio de la naturaleza cambiará con la llegada de su preceptor, Mr. Denham, quien inaugura en la vida del muchacho "la edad de la vara magistral". Hay diversas escenas de castigo físico, de azotes y flagelaciones de clara connotación sadomasoquista (ya anunciadas en las descripciones de Herbert con el viento y el mar), en el que el castigo que el maestro inflige al muchacho es una forma desplazada de su odio/amor a la hermana, de quien Denham se enamora y con la que, con el tiempo, establecerá una relación de amante. "Odiándola con todo su corazón, como la amaba con todos sus sentidos, hubiera querido hacerle daño a través de su hermano, castigarla en la piel de éste", y lo hace, literalmente, en el cuerpo masculino del muchacho. No le es difícil hacer la transposición de la hermana por el hermano, dado su parecido físico.

Herbert, el adolescente, es visto más bien con algunos rasgos femeninos, lo que incluso llega al travestismo, cuando, en el ensayo general de una obra de teatro, a pedido de su hermana, él accede a vestirse de mujer --en la mejor tradición de Shakespeare y Gautier--. De tal manera:

Había un fuerte elemento femenino en el temperamento de Herbert Seyton, que hubiera sido más propio de una hermosa niña con aficiones de niño. El contraste, en tal caso, hubiera sido aún mayor: a veces parecía una pequeña réplica de su hermana, en tono bullanguero y audaz. (1982, 57)

Es el dolor lo que acelera el parecido entre los hermanos:

Nunca había visto dos caras como aquéllas; los ojos del niño eran idénticas a los de ella, iluminados como estaban por el dolor y suavizados por las lágrimas (...) El dolor había hecho aflorar con punzante agudeza las semejanzas que en parte lo habían impelido a inflingirle el castigo: había castigado al muchacho por su fuerte parecido con ella, y una vez consumado el castigo el parecido era aún mayor: de pie, ante él, su cara reflejaba de manera odiosa y tentadora la cara de su hermana. (62)

La virginidad del joven compensa la sexualidad marital de la hermana, quien, para confirmar el fantasma de dualidad, da a luz unos gemelos. La castidad entre los hermanos es una forma de erotismo no exenta de contacto físico:

Allí acostado y tendido, quietamente dormido, hacía surgir en ella un nuevo sentimiento de amor hacia él; se inclinó sobre su cara y apretó sus labios contra los suyos; estos respondieron con un beso, antes de despertar del todo, apretándose ansiosamente contra los de ella; y al abrir los párpados, sus brazos rodearon el cuello de su hermana con un fuerte abrazo (124).

A pesar de estos acercamientos tan estrechos, nunca llega a darse una relación sexual, pues lo suyo es un amor de hermanos, "casto y triste". Es entonces cuando aparece Lesbia Brandon, "poetisa y pagana", joven de diecisiete años, morena, que cautiva a Herbert, y con quien sostendrá una relación amorosa igualmente casta y especular. Lesbia dice a Herbert: "me gustaría sentir que no somos otra cosa más que hermano y hermana", entre ellos puede haber "amor" pero no "actos de amor". En su lecho de muerte, al final de

la novela, Lesbia reafirma ante Herbert su amor de hermanos. Hay, pues, una continuidad, entre el erotismo que vincula a Lady Wariston, primero, y a Lesbia, después, con el joven Herbert. El que haya castidad entre las partes no significa que no haya erotismo, todo lo contrario: tal abstinencia muchas veces lo que hace es amplificar la tensión sexual.

Se establece en la novela un curioso circuito erótico que tiene como centro el amor entre los hermanos. Lady Wariston entablará una relación de amante con Denham, mientras que Herbert lo hará con Lesbia. En algún momento de la narración nos enteraremos de que Lesbia y Denham, los amantes de los hermanos, son a su vez hermanos desconocidos entre sí, hijos del mismo padre (una vuelta de tuerca narrativa que nos remite a la historia de Balzac de los hermanos de *La fille aux yeux d'or*, en el que al final los hermanos de distinto sexo descubren su parentesco ante el cadáver de su común amante bisexual). Así, dos hermanos se vinculan con dos hermanos, en un circuito alambicado de deseo incestuoso, que suele recurrir a la androginia como recurso imaginario.

Wilde: la luna y el espejo

Como Swinburne, Wilde también contribuyó al cultivo del mito decimonónico de la mujer fatal, cruel, destructora de hombres, por la vía de Salomé, a diferencia de su amado maestro Gautier, que prefirió a Cleopatra para darle vuelo mítico a la obsesión misógina de la época. Swinburne tuvo su Dolores, "Our Lady of Pain". Wilde prefirió a la bailarina virgen del evangelio.

En buena parte de su obra, Wilde conforma un mundo lunar, esto es, uno en el que reina el satélite intermedio entre la tierra y el sol, el planeta de los andróginos --según Platón--. Uno en que lo lunar se unifica con lo femenino, pero no en su vertiente sabia (lo femenino-lunar de Pulcini), sino en una dirección perversa, transgresora del límite entre lo familiar y lo desconocido, siniestra (en sentido freudiano). Es la luna manchada de sangre, que anuncia la muerte de alguien que puede ser cualquiera (como ocurre en la obra de teatro *Salomé*). Un mundo lunar que puede adoptar la metáfora del espejo, como en *El retrato de Dorian Grey*, vinculado al mito de Narciso, quien se ahoga en su propia imagen (justamente lo que ocurre con el bello Dorian, ahogado en el lienzo), todo esto en un contexto, por un lado homosexual, por otro, fantástico.

Salomé representa una variedad particular de la mitografía de la mujer fatal, la de virgen perversa. No es como Cleopatra, entregada al sexo desafortunado, sino que, como su opuesta (la mujer frágil), también está negada al sexo directo, corporal, aunque sí lo vive de una manera sublimada, desplazada, estética: no a través del falo del Bautista sino de su cabeza. Salomé baila y con su danza conforma los dominios del arte. El ojo de la imaginación del artista coincide, en Salomé, con “el ojo irresistible de su ombligo”, como haciendo del arte, de la danza, una hipnosis colectiva.

Esta conexión wildiana entre virginidad, adolescencia y perversión se aprecia en que Dorian Grey es un joven virgen violado y, a la larga, destruido por la lujuria de la Belleza; mientras que Salomé es la joven virgen inviolada y violadora, quien también acabará aplastada por su monstruosidad moral bajo la forma de los escudos de los soldados del Tetrarca. Tal conexión ha llevado a un fino lector de Salomé literarias, al español Rafael Cansinos-Assens, a hablar, en el caso del personaje salomeico de Wilde, de “estados eróticos inconfesables que se asemejan a la androginia”, pues deben luchar contra una prohibición social: “...el erotismo del poema trágico de Wilde (...) es un erotismo torvo, marginal, cohibido por vetos morales, que no puede aspirar a su consumación lícita y asume por ello mismo la forma cautelosa, ambigua, enmascarada y angustiosa del erotismo de los andróginos” (1919, 53).

Cansinos-Assens también encuentra una relación entre la luna y el erotismo de los personajes de la obra poético-teatral de Wilde:

En *Salomé*, la obra más representativa de Wilde, la luna asume la importancia de un tema melódico, constantemente entrelazado con los demás temas eróticos del incesto y de la pasión por Iokanaan. Cada mutación espiritual del drama se señala por una mutación en el aspecto de la luna. Esta se cierne sobre todo el poema como un augurio funesto, como un espejo astrológico que al mismo tiempo determina y refleja el destino de los protagonistas. (1919, 50)

Hay un juego de correspondencias entre la luna y la bailarina, tanto en su aspecto virginal como siniestro. Cuando Salomé observa al astro fatal, dice: “Es fría y casta la luna... Estoy segura de que es virgen. Tiene la belleza de una virgen... Sí, es virgen. Nunca se ha mancillado. Nunca se entregó a los hombres, como las otras diosas”. La luna funciona como

un enorme espejo que magnifica su imagen virginal. Cuando Herodes mira la luna, la ve de forma opuesta: “diríase una mujer histérica que va buscando amantes por todas partes. Está también desnuda, completamente desnuda. Las nubes quieren vestirla; pero ella se niega. Vacila, entre las nubes, como una mujer ebria... Estoy seguro de que busca amantes”. Por su parte, el paje de Herodías compara al satélite con “la mano de una muerta que quiere cubrirse con un sudario”. A pesar de que observan cosas distintas, los personajes ven la misma naturaleza nefasta (y nefanda) de la luna virgen encarnada terrestremente en Salomé. Así, la luna, en tanto virgen, puede ser equiparada al andrógino, “asumida como prosopopeya simbólica del erotismo estéril de los híbridos”, según Cansinos-Assens.

Esta vinculación simbólica entre Salomé y la luna se fortalece cuando vemos a sus víctimas masculinas, que en el caso de Wilde, corresponden a Juan el Bautista y Endimión. Este último personaje mitológico había gozado del favor de los artistas, que lo hicieron motivo de sus poemas y pinturas (Keats, Girodet, por ejemplo; en Balzac, Endimión preside el relato *Sarrasine*). Wilde no es inmune a su atractivo lunar y le dedicó un poema en prosa. Este poema no está hablado ni por la luna ni por Endimión, como podría pensarse, sino por la enamorada del pastor que lo busca desesperadamente y que al final descubre que ha sido atrapado (mediante el sueño doriangreyesco de la eterna belleza) por la luna: “¡Ah, tú tienes al joven Endimión! ¡Tú tienes los labios que deben ser besados!”. ¿No nos remite este final al verso recurrente de Salomé: “Besaré tu boca, Iokanaan. Besaré tu boca”? Efectivamente, tanto Salomé como la luna besan la boca de sus amados, no sin antes haberlos destruido, una por la decapitación, la otra por medio del sueño mortal.

La correspondencia entre Endimión y Juan el Bautista crece cuando comparamos su aspecto físico: piel blanca, abundante cabellera negra y labios bermejos, que gradualmente son cantados por Salomé durante su primer encuentro con el Bautista en tres intervenciones distintas y que acaban así: “No hay en el mundo nada tan blanco como tu cuerpo. ¡Déjame tocar tu cuerpo!”, “No hay nada en el mundo tan negro como tus cabellos... Déjame tocar tus cabellos...”, y “No hay nada en el mundo tan rojo como tu boca... Déjame que la bese”. Sí hay una diferencia entre los dos personajes masculinos: mientras el Bautista es un hombre adulto, Endimión es un adolescente; esto explica que se le feminice un poco diciendo de él

que “es tan tierno como una paloma”, lo que contrasta con la dureza masculina del profeta judío.

Estas reverberaciones andróginas de la virgen sangrienta de Wilde, así como de sus adolescentes eternamente bellos, se dan, por supuesto, en un marco literario esteticista y decadente, lo que significa que se les asocie con una sexualidad ambigua y perversa, así como con la crueldad. Estas asociaciones no siempre acompañan al andrógino literario, como ocurre en sus versiones místicas del tipo de Serafita, sino que cultural e históricamente se encuentran asociadas sobre todo a la producción artística de fines del siglo XIX, cuando se produjo una efebización del modelo estético dada la misoginia imperante. Nadie mejor que el/la adolescente virgen y monstruo para encarnar las confusiones y temores sexuales de la época.

Entre Shelley (a principios de siglo) y Wilde (a finales) hay una metamorfosis del andrógino en la literatura en inglés, que lo lleva a cambiar desde un estado de plenitud heterosexual a otro de angustia homosexual ligada a la amenaza de castración. El momento optimista es propio de los primeros románticos (Coleridge, Keats, Shelley); el segundo momento corresponde a una etapa pesimista y decadente (Swinburne, Beardsley, Wilde). Esta transformación de lo sublime a lo sexual nos remite a lo ocurrido también en el ámbito francés (el camino que va de Balzac a Péladan), lo que nos lleva a pensar que se trata no tanto de procesos propios de cada literatura, como de condiciones culturales y sociosexuales más generales que se manifiestan en cada ámbito textual.

Beardsley y el canto del unicornio

Con Beardsley tenemos otro caso de artista plástico/escritor, como en Rossetti, aunque las tintas están más cargadas del lado del dibujante. De hecho el trabajo literario de Beardsley es más bien marginal en relación con su producción plástica y gráfica, que es la que le dio amplia fama tanto en vida como ya muerto, hasta la actualidad. Su trabajo irrumpe en la última década del siglo XIX, en una “época de Oro” de la edición y de la ilustración en Inglaterra, especialmente en esa dirección legendaria y fantástica en la que Beardsley descollara, a la que agregó su especial ingrediente erótico y perverso. Había decidido confiar en su poder artístico, luego de visitar a su admirado Burne-Jones y mostrarle sus dibujos.

Tras pedirle su opinión sobre ellos, el maestro prerrafaelita contestó al joven: “All are full of thought, poetry and imagination. Nature has given you every gift which is necessary to become a great artist. I seldom or never advise anyone to take up art as a profession, but in your case I can do nothing else” (citado por Slessor, 1989, 19).

Los primeros encargos que se le hicieron a Beardsley fueron para ilustrar *La Morte d'Arthur*, de sir Thomas Malory, y la *Salomé* de Wilde, que le traerían tanto la admiración como la desconfianza del público, de modo similar a como acontecía con éste último autor (dado el aroma perverso y sexual de ambos autores y que percibe el público victoriano). De hecho, la caída de Wilde y su encarcelamiento traerán consecuencias negativas para el propio Beardsley, quien al estar asociado al nombre del condenado, por las ilustraciones que hizo de *Salomé*, es despedido de la revista a la que él había vuelto famosa, *The Yellow Book*. Es curioso que esto pase, cuando entre Beardsley y Wilde no hubo una relación estrecha, sino más bien una cada vez más distante. Empezó de manera cálida, con Wilde escribiéndole una dedicatoria a Beardsley en el ejemplar de la edición francesa de *Salomé*⁴: “Para Aubrey, el único artista que, aparte de mí, sabe lo que es la danza invisible de los siete velos y es capaz de verla”; y termina tiempo después con un claro alejamiento entre ellos (Beardsley puso como condición para ser editor artístico de *The Yellow Book* el que Wilde no estuviera entre sus colaboradores), y es entonces cuando Wilde comenta que “Los dibujos de mi querido Aubrey son como los garabatos maliciosos que hace un escolar precoz en los márgenes de sus cuadernos”. Esta época del *Yellow Book* inicia la popularización de Beardsley y corresponde, según la expresión de Max Beerbohm (1872-1956), al “Beardsley Period”:

This period, from early 1894 to early 1895 is widely regarded as the time when Beardsley stamped his presence on the epoch and epitomized the spirit of the times. It is this moment that his friend and writer Max Beerbohm had in mind when he coined the phrase *The Beardsley Period*. (1989, 62)

⁴ Crowley, en su autobiografía, afirma que fue Marcel Schwob quien reescribió en buen francés la *Salomé*. Al hablar de Wilde, dice Crowley con su habitual ironía: “He naively accepted the cockney idea that Paris is a very wicked place, and proposed to petrify the puritans by writing a play in French. His difficulty was that his French was that of a schoolboy turned tourist; so he struggled to write *Salome* on the pretence that he was sexually excited by *The Temptation of St Anthony*, Moreau's pictures in the Luxembourg and the style of *Pelléas and Mélisande*. But the performance was pitiful; and it was Marcel Schwob who re-wrote his puerile dialogue in French” (1989, 344).

Al año siguiente del de la salida de *The Yellow Book*, Beardsley vuelve a las andadas, esta vez desde las páginas de una nueva revista, *The Savoy*. Para este momento, su francofilia se acentúa, ya no sólo a nivel literario, sino también plástico, abarcando su interés ya no sólo el siglo XIX sino también el XVIII:

Beardsley's designs for *The Savoy* --and his illustrations for *Under the Hill* in particular-- mark a dramatic new development in his art. This was largely the result of an increasing orientation towards the literature, manners and mood of the 18th century, specially those of France. At the end of 1895 this led him to begin drawing in a manner inspired by contemporary line engravings made after the paintings of the 18th-century French painter Watteau and other masters of the Rococo, a style characterized by the extensive use of small curved motifs and 'C'-scrolls. (1989, 71)

Durante su período de *The Savoy* Beardsley intensifica su faceta literaria con poemas y en especial con la prosa decadente de una novela inacabada, *Venus y Tannhäuser*, algunos fragmentos de la cual se publicaron en la revista con el título de *Under the Hill*, con escaso éxito de crítica, y que, a juicio de Praz, contiene “el jugo del decadentismo inglés”. Yeats se refirió a ella como “un fragmento rabelesiano que prometía un genio literario tan grande, tal vez, como su genio artístico” (1990, 208). La novela apareció por entregas en *The Savoy* a partir de 1896, expurgada de los pasajes considerados más escabrosos. En 1904 se publicó como volumen separado, manteniendo la censura, y no fue sino hasta 1907 cuando se editó todo el manuscrito, tal como fue proyectado originalmente por Beardsley.

Es un texto más descriptivo que narrativo “que trata de algo vano y fantástico, el Amor” --anuncia--, fastuoso, atrevido, tanto para los lectores de su época como de la nuestra, y que ha interesado sobre todo por sus elementos eróticos⁵, no tanto pornográficos, aunque Beardsley personalmente se benefició con los editores de este tipo de literatura y gráfica. En tanto el texto está incompleto, se ignora si la continuidad habría modificado su carácter lento, propio de la prosa decadente, con descripciones huysmanianas de joyas y

⁵ “Creo que (...) el lugar y la significación de *Venus y Tannhäuser* en la historia literaria inglesa es absolutamente original. La franqueza erótica del texto no parece tener trabas, excepto las que la propia acción interna del mismo impone” (Ardanaz, 1993,37). También habría que tener en cuenta la *Lesbia Brandon* de Swinburne, pero no fue conocida en su época, sino hasta mediados del siglo XX.

flores, con un estilo que, a juicio de Praz, es “la imitación del movimiento y las preciosidades de la *Hypnerotomachia* de Polifilo, obra que gozó de mucho predicamento entre los decadentes ingleses de fines de siglo” (1988, 250).

La historia cuenta la visita del caballero Tannhäuser al monte donde habita Venus, diosa secularizada que sólo ofrece sexo y placer, en todas las formas posibles: heterosexualidad, sodomía, lesbianismo, coprofagia, animalismo, en fin, para amplios gustos, todo ello tratado en un tono casi bucólico, alegre, en el que la sexualidad aparece sin sombras culposas. Aquí radica sobre todo su carácter subversivo: no tanto en lo que cuenta, sino en ese punto de vista amoral y jubiloso, de franqueza erótica, cargada por supuesto con toques perversos aunque también divertidos.

Analogía e ironía: las dos características del pensamiento romántico, según Octavio Paz; y agrego: analogía social e ironía sexual en *Venus y Tannhäuser*. Analogía social: *épater le bourgeois* con la alta tradición cultural de mitos y leyendas prestigiosos, puesta en tono abiertamente sexual, no importa que el decorado sea rococó. Ironía sexual en que el repertorio de “perversiones” aparece ilustrado de manera lúdica y ambigua, no de forma moralista y pesada, como en Sade. De hecho, la ambigüedad ha sido señalada como una de las características importantes del texto. Sobre esto nos aclara Margarita Ardanaz, traductora de Beardsley al español:

En el texto, el género y el sexo son dos categorías ambiguas. Beardsley sabe que lo que más compromete es la definición; por eso mantiene siempre la ambigüedad, a través de la metáfora como instrumento retórico imprescindible. Es el triunfo del artificio sobre lo natural, del candelabro sobre la luz solar. Precisamente por esta razón es por lo que no puede haber tragedia, sólo fábula, mito o ironía. (1993, 34)

Esto no es algo extraño en alguien que, como Beardsley, gustaba de trabajar con luz artificial. La ambigüedad señalada se manifiesta en juegos de disfraces, travestimientos y acoplamientos, donde hasta el propio Tannhäuser, al ir a una reunión festiva, aparece vestido de mujer, ya hacia el final del texto inacabado: “Tannhäuser iba vestido de mujer y parecía una diosa”. Con esto confirma el carácter más bien femenino del personaje dado al inicio de la historia, en el primer párrafo:

El caballero Tannhäuser, habiendo descabalgado, permaneció dudoso durante un momento bajo la entrada umbrosa del Venusberg, preocupado por un exquisito temor a que la jornada de viaje hubiera arruinado cruelmente la laboriosa pulcritud de su vestido. Su mano, delgada y graciosa como la de la Marquesa de Deffand en el dibujo de Carmontelle, jugaba nerviosamente con el pelo dorado que caía sobre sus hombros como una peluca cuidadosamente rizada, y con el paso a paso de una toilette precisa, vagaban los dedos, sofocando los pequeños motines de la chalina y los volantes. (1993, 59)

Como puede apreciarse, Tannhäuser, el héroe masculino de la historia, de principio a fin aparece como alguien afeminado (sin una connotación moral negativa). En el medio, el hecho de que Tannhäuser acceda a los “gozos pasivos” y acepte ser penetrado, también ejemplifica su “afeminamiento”:

-- Salpicadme un poco, --gritó él, y los chicos le gastaron bromas con el agua y le pusieron bastante excitado. Dio caza al más hermoso de ellos, le mordisqueó las nalgas y le besó en el perineo hasta que el muchacho, ceñido como un carmelita, mostró su cabecilla calva que, bajo el agua, tenía el aspecto de una gran perla rosa. Como el muchacho parecía ansioso por adoptar la actitud activa, Tannhäuser condescendió graciosamente a la pasiva --un trato generoso que le valió el afecto absoluto de sus ayudas de baño, o hermosos pececillos, como les llamaba, porque les encantaba nadar entre sus piernas. (1993, 122-123)

Por su parte, Venus es una diosa fuerte, telúrica, digna contraparte del delicado Tannhäuser, ella plena de lujuria hacia todos los seres, incluida su mascota, un unicornio que tiene en su jardín, al que llama Adolphe y con el que mantiene hábitos eróticos:

Adolphe olfateaba entre las faldas de Venus como nunca lo hizo un hombre. Después de que los primeros intercambios encantadores de cariñosas delicadezas hubieran terminado, el unicornio se echó de lado y, cerrando los ojos, se golpeó el estómago de manera violenta con el distintivo de su virilidad.

Venus cogió entre sus manos aquel pasmoso miembro y pasó su mejilla sobre él; pero tan sólo unos pocos toques fueron requeridos para consumir el placer de la criatura. La Reina se descubrió el brazo izquierdo hasta el codo y con la parte suave de debajo hizo asombrosos movimientos horizontales sobre el tensado instrumento. Cuando la melodía comenzó a fluir, el unicornio ofreció un asombroso acompañamiento vocal. A Tannhäuser le divirtió saber que la etiqueta del Venusberg obligaba a todos a esperar los

estallidos de estos sonidos venéreos antes de que pudieran sentarse a desayunar.

Adolphe había sido bastante profuso aquella mañana.

Venus se arrodilló donde había caído y lamió su pequeño aperitivo. (1993. 131-132)

Como si se tratara de una seguidora de alguna antigua secta gnóstica con ritos místico-sexuales que incluían la bebida de fluidos sexuales, Venus todos los días inicia su dieta con semen de unicornio. Pero no sólo ella acude al consumo de excreciones corporales, pues otros personajes ponen (o consumen) su cuota:

Félix atendía siempre a Venus en sus pequeñas excursiones a las letrinas, sosteniéndola, sirviéndola y dándole la mayor importancia a todo lo que ella hacía. Desabrocharle sus cosas, levantarle las faldas, esperar y ver cómo caía, mojar el labio o el dedo en el producto real, pintarse deliciosamente con él, yacer debajo de ella mientras caían los favores, llevarse el papel blando y sucio --esos eran los placeres de la vida de aquel joven. (1993, 137)

El cortejo de personajes de uno, otro y ambos sexos que sigue a Venus es amplio y lleno de caracteres singulares, como este coprófago Félix recientemente mencionado, algunos otros con nombres de resonancias sexuales y literarias, como en los casos de Sarrasine y Zambinella, claras referencias a los personajes de Balzac, a quien Beardsley admiraba, y muy apropiados para un ambiente como el universo descrito por él, pleno de intercambio de ropajes, de mujeres con barbas y bigotes, de hombres que se abandonan a gozos pasivos con sátiros, de unicornios lujuriosos, de dandis y de *castratti* como la Zambinella balzaciana y el Spiridion de Beardsley, que tanto revuelo causa en su momento. Después de describir el terrible y maravilloso rostro del contralto, de expresión “cruel y femenina”, el público reacciona bacanalmente:

La representación provocó entusiasmo --estruendosos aplausos. Claude y Clair lo cubrieron de rosas y lo llevaron en triunfo por las mesas. Su traje fue declarado irresistible. ¡Los hombres casi lo reducen a pedazos, y abrian la boca ante su gran trasero tembloroso! (1993, 151)

La imaginación sexual de Beardsley, tal como aparece plasmada en este texto narrativo, pero, en general, en toda su obra, se encuentra llena de referencias al travestismo,

el hermafroditismo, la flagelación, el lesbianismo, en fin, un amplio catálogo erótico puede deducirse de ella. Él mismo habló de sus propios temas en términos de “strange hermaphrodite creatures wandering about in Pierrot costumes or modern dress”. En Beardsley la androginia, dada su ubicuidad, no es fácilmente aislable, como excepcionalmente ocurre en la ilustración del demonio hermafrodita ya visto, en deuda con el de Éliphas Lévi, en los que la hermafrodisia es explícita.

Iconográficamente la androginia suele aparecer diluida en sus figuras, buscando una forma neutra que gusta de encarnarse en el/la adolescente, como ocurre en las figuras 17 y 18, en donde encontramos parejas con uno de sus miembros desnudo/a. La primera imagen es una versión herética de la Anunciación, que muestra a María desnuda, androginizada, de pechos pequeños, a la escucha del mensaje de ese ángel ambiguo, vestido de llamas, como se observa en la parte inferior de su ropaje, con sus pies alados, como de Hermes/Mercurio --el mensajero de los dioses--, lo que confirma su angelidad. Sus gestos son delicados, sus manos finas, sus pies parecen bailar, porta en su caña una lámpara negra que no ilumina, a menos que su luz sea imperceptible para los ojos profanos. Posee una cabellera tan larga como la de María, y como detalle de coquetería, un pequeño bigote. Compárese este ser vestido de fuego y sin alas con el ángel desnudo pero alado de la figura 19, con pies como los de Hermes y como los de la figura beardsleiana de la Anunciación. En el ángel desnudo los genitales apenas se distinguen, lo que tiende a androginizarlo más --vía la desvirilización--, sobre todo si, por otra parte, se le feminiza con una sensual cabellera.

La segunda imagen, “The Man in the Moon”, “has always been considered one of the most perfect of all Beardsley’s works, an impressive example of his ability to create powerfull expressive effects with extreme economy and purity of line” (Slessor, 41). Muestra una pareja donde quien está desnudo es el hombre, una figura frágil, casi endeble. Su hermoso rostro apesadumbrado mira un punto indeterminado, mientras parece, a su vez, ser visto por la luna, con rasgos caricaturales de Oscar Wilde (incluso con un clavel estilizado), autor de la obra que ilustra, *Salomé*. Lo acompaña quien parece mujer, pero no tiene pechos (¿una versión gráfica de la mujer frágil?), y su vestimenta parece hundirse en el blanco abismo. Incluso podríamos pensar que el joven la rechaza, la aparta con su brazo

delicado que se posa en el aire, dice adiós a la mujer y fija su mirada en el infinito, a la luz de una luna wildeana.

María y el hombre leve de esta última imagen (tanto que no hunde la tela del vestido de su acompañante) se parecen mucho en su fragilidad, en su desnudez que muestra cuerpos que rehúyen el énfasis sexual, a andróginos que no se atreven a mostrarse como tales. El rechazo de la mujer, de su sexualidad, puede ir acompañada de un culto a la Gran Madre, herodiásica, cibélica, fatal, ésta sí con atributos sexuales bien marcados (sus grandes y erguidos pechos), como ocurre en la figura 20, *Enter Herodias*, con su cortejo compuesto de un monstruillo fetal y calvo (como Sansón vencido, sin cabellos, para mostrar, con la castración simbólica, su sometimiento a la Gran Madre), un adolescente desnudo al que, ante la presión moral del editor, se le agregó una hoja para tapar sus genitales, y que porta signos de mundanidad (una polvera y un antifaz), con un lunar pintado en la mejilla y una cabellera arreglada, todo lo cual nos conforma la imagen de un joven afeminado, y, por último, una figura que muestra a Wilde disfrazado, haciendo de presentador del show de Herodías o de supremo hierofante de los misterios de la Gran Madre Cibeles, portando un ejemplar de *Salomé*. Un culto masculino cuyos rasgos son misoginia, afeminamiento, castración, androginia; un culto que Wilde (hijo bienamado de Lady Cibeles Wilde, madre omnipotente) encarna con su producción imaginaria y con su propia vida. Beardsley no es ajeno a este sentir, ni la mayoría de los hombres del fin de siglo, ni sus artistas, tan sólo logra cuajar estéticamente los miedos y obsesiones colectivos de una manera particular, con excepcional riqueza plástica (y literaria, como en *La historia de Venus y Tannhäuser*).

Ya que mencionamos su novela inconclusa, conviene cerrar esta deriva iconográfica por Beardsley con una ilustración que hizo para esta obra, la figura 21, que nos permite contrastar la representación de la Gran Madre (objeto in/consciente de culto *fin-de-siècle* de estos hijos de Cibeles --Wilde, Beardsley y Legión--) con esta Venus efebizada, sin pechos, quien se parece más bien al ángel desnudo de la figura 19, sin alas, pero con vestido femenino, y con el corte de cabello cambiado. Esta Venus travesti no es comparable a la Gran Madre Herodiaca de enormes pechos nutricios, es más bien su caricatura. Podemos verla como un ejemplo de esa efebización del ideal estético que se dio a fines de siglo XIX, según nos muestran Dijkstra y Paglia, cuando la pujante misoginia llevó a muchos artistas a



Fig. 17: *El misterioso jardín de las rosas*, Beardsley.



Fig. 18: *El hombre en la luna*, Beardsley.



Fig. 19: *Angel*, Beardsley.



Fig. 20: *Enter Herodias*,
Beardsley.



Fig. 21: Beardsley.

acudir al adolescente como modelo de belleza, uno que mezclaba la razón viril con la suavidad femínea.

De los mitógrafos del falo a Burton y Carpenter, pasando por Blavatsky y Crowley

La ebullición ideológica y sexual en el siglo XIX en Inglaterra y en Europa continental se manifiesta de diferentes maneras, en campos tan obvios como las artes plásticas y la literatura, pero también en otros quizá no tan notorios, como la mitología y el ocultismo, fenómeno ideológico este último que nace en el siglo XIX, y en el que se mezclan explicación científica y magia. El ocultismo es la magia en tiempos de la modernidad. En la segunda parte del siglo XIX existe en el ámbito anglófono, a pesar de la innegable fuerza del victorianismo, un reducto cultural para la disidencia y la sedición en los campos de la religión, la moral, la estética, la magia, que se tornará más evidente en el fin de siglo. Es el camino que, en el ámbito literario, va de los prerrafaelitas como Rossetti a los esteticistas y hedonistas del tipo de Pater o Wilde.

Visto en perspectiva, el panorama mágico del siglo XIX en Inglaterra y Estados Unidos se presenta dinámico y variado (tanto como ocurre en la literatura y la plástica), y va desde la publicación de *El mago*, de Francis Barrett (nueva síntesis de legados taumatúrgicos, con sentido histórico), en 1802, hasta el funcionamiento, en el fin de siglo, de órdenes mágicas sistematizadoras de conocimientos dispersos y provenientes de diversas fuentes, como la “Orden Hermética del Amanecer Dorado”, la famosa “Golden Dawn” a la que pertenecieron artistas y magos tan notables como W.B. Yeats, A. Machen y A. Crowley. Esto, en lo que se refiere a Europa, porque, en lo concerniente a América, el panorama mágico en Estados Unidos estuvo florido: va desde el nacimiento del espiritismo a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, a la fundación de la Sociedad Teosófica en la ciudad de Nueva York en 1875 o a la vasta actividad de grupos rosacruces y masónicos como el de P.B. Randolph, la “Fraternidad Hermética de Luxor”.

De esta manera, la multiplicación de los discursos sobre la sexualidad que se produce en el siglo XIX, según leemos en autores como Michel Foucault o Peter Gay, también incluye las aserciones provenientes de ámbitos mitológicos y ocultistas. El renovado interés por religiones y mitos antiguos que caracteriza al romanticismo se alimenta de este fervor

más amplio compartido por mitógrafos y estudiantes de “lo oculto”. Conviven la erudición sistemática de los especialistas y viajeros (traductores de textos antiguos) y el eclecticismo ingenuo de los autodidactas, todos maravillados ante esa cantidad creciente de textos y prácticas de sabidurías antiguas que Occidente descubría, ya desde el siglo anterior, gracias a la curiosidad universal de las Luces. Los románticos continúan a los ilustrados en su gusto por el exotismo religioso, pero lo compensan con un acendrado sentido de lo nacional. Su cristianismo, cuando existe, no es excluyente. De esta manera, lo local se inserta en lo mundial, no sobre la base de una razón compartida, como en los ilustrados, sino sobre una común imaginación mágica y estética propia de los humanos, asentada en el *Anima Mundi* de los románticos, tanto pioneros como tardíos. Un ejemplo de romántico tardío es Yeats, con su libro *Per Amica Silentia Lunae* (1917), en cuya última parte establece un vínculo entre imaginación simbólica y memoria colectiva, aspecto que también aparece en los ensayos de *Ideas sobre el bien y el mal*, selección de 1937.

En este cruce de intereses sexuales, mitológicos y estéticos, es posible distinguir una corriente que atraviesa todo el siglo XIX, una interpretación sexual de la mitología y la religión, verdadera escuela filofálica de interpretación simbólica, con consecuencias indirectas en cuanto a la difusión de ideas de androginia entre artistas y ocultistas. Tal corriente, al mantener una postura agnóstica ante la religión, gozó del favor de algunos estetas y aventureros sin intereses religiosos, pero sí sexuales o eruditos, en el tema. El fundador del interés por el culto priápico y la magia sexual de la Europa antigua y medieval fue Richard Payne Knight (1751-1824), coleccionista, viajero y autor que, en Sicilia, tras comparar las ruinas de paganas grandezas de la Antigüedad con la ignorancia y decadencia prevalecientes en el siglo XVIII, concluyó que el culpable de tal situación era el nefasto cristianismo, por lo que se volvió un neopagano militante.

En Nápoles conoció a Sir William Hamilton (1730-1803), embajador inglés, coleccionista de antigüedades griegas, dueño que una valiosa colección (en parte con motivos eróticos) que posteriormente sería vendida al Museo Británico. La catalogación y estudio de ella fue encargada por Hamilton a un erudito francés de tipo Casanova, Baron d'Hancarville, quien concluyó que “many of the scenes on Hamilton’s vases referred to the Eleusian Mysteries, whose great secret was the unity of God. This, d’Hancarville thought,

was the key to the universal religion of antiquity, which had been brought to classical Greece from the Phoenicians and Etruscans by way of Orphism” (Godwin, 1994, 4).

Pues bien, Knight tuvo la oportunidad de conocer y compartir las ideas y experiencias de Hamilton y d’Harcarville. Después de una de sus visitas a Nápoles, en 1786, Knight publicó *A Discourse on the Worship of Priapus and its Connexion with the Mystic Theology of the Ancients*, en donde establece un sistema metafísico con amplio sustento mitográfico. Las influencias neoplatónica y órfica (fuentes de las que Knight era buen conocedor) se aprecian en su búsqueda de un origen mítico común a las diversas tradiciones religiosas existentes (el recurso a la Unidad: “un culto, una teología, una religión”), de una síntesis teológica, sólo que de carácter sexual, una *prisca theologia* erótica, cual Ficino leído por la sociedad que produciría a Freud; también se observan tales influjos neoplatónicos en el esquema emanatista que Knight utiliza, con degradaciones progresivas desde un estado de unidad y pureza hasta este mundo diverso y mezclado. En la cúspide y en el origen, está “el Dios de la Naturaleza, el Primero, el Supremo, lo Intelectual”, simbolizado en el falo como generador del universo. La androginia divina no está ausente de esta visión teosexual, pues, a la vieja manera hermética:

This emanating process (...) takes place through a division of the active and passive functions of the Deity, the Creator being both male and female. The two functions manifest as the divine essence, and universal matter; we know them respectively as the life-force and the substance of the earth, the first invigorating the second to bring forth living beings. All images of copulation, therefore, signified in the purer, pre-Christian era, the power of the infinite being; while the act itself, far from being shameful in any of its varieties, was a copy of the universal process and hence as sacred and joyful as Nature itself”. (Godwin, 1994, 9-10)

En 1818 Knight publica *On the Symbolical Language of Ancient Art and Mithology*, donde se amplían las ideas de su *Discourse...*: afirma que, en sus orígenes, la antigua religión fálica se dividió en una forma exotérica y popular (la adoración del sol y demás elementos naturales) y otra esotérica, sólo para iniciados (que implica una clave de interpretación de cualquier mito o símbolo). No obstante, el interés de Knight se mantiene en el orden estético, mitológico y erudito, no ocultista, aspecto del que desconfiaba: “Consequently,

while his finely honed taste permitted him to shock the bourgeois mentality with his display of phallic objects, it did not give him any sympathy with occult or mystic pretensions. He was vigorously contemptuous of astrology and indifferent to the angelic hierarchy of the Kabbalists and magicians” (1994, 14).

Por el tiempo en que Knight elaboraba sus interpretaciones sexuales, otro autor, William Jones, juez en Calcuta, tenía similares posturas en su ensayo *On the Gods of Greece, Italy and India* (1784), y más adelante vendrán nuevos nombres en esta cadena de interpretación falográfica, en la que destacan el irlandés Henry O’Brien (1808-1835), con *The Round Towers of Ireland*. Casi 80 años después de la primera publicación del *Discourse* de Knight, en 1865, se volvió a imprimir en una segunda edición encuadrada, que venía acompañada por otro trabajo de Thomas Wright, intitulado *Essay on the Worship of the Generative Powers During the Middle Ages of Western Europe*, siendo Wright la primera persona en establecer un vínculo entre las brujas medievales y renacentistas y las sobrevivencias de las religiones antiguas de la fertilidad, con lo que se adelantó a Margaret Murray en sostener parecidas tesis, ya en el siglo XX. También John Davenport (1789-1877) dedicó un capítulo de su libro *Aphrodisiacs and Love Stimulants* (1873) al culto priápico: “Ancient Phallic Worship: Remarks upon the Symbols of Reproductive Powers”, que resulta muy interesante porque da cuenta de sus antecesores en la temática abordada, entre los que cita a Knight, a Jones y a O’Brien. También dedica uno de sus capítulos al hermafroditismo, como una muestra del interés de la época por las “curiositates eroticae physiologiae, or tabooed subjects freely treated”, según dice el autor.

En este capítulo, titulado “On Hermaphroditism”, hace un seguimiento del tema a partir de las fuentes judías, griegas (Platón es citado ampliamente a partir del *Simposio*) e incluso cristianas, primero en un ámbito mítico y religioso, después se desplaza a planos fisiológicos y sexuales y revisa diversos casos de su época. Posteriormente establece y comenta una clasificación de los hermafroditas:

1. Individuals having a perfect sex of which they can successfully avail themselves, together with the other sex imperfect.
2. Individuals possessing somewhat of both sexes, but who are imperfect as to both.
3. Individuals having both sexes sufficiently perfect as to produce, either as male or female, without, however, being able to produce of

themselves alone, that is, independently of another male or female.
(1965, 236)

El ensayo agrega dos partes, una de “Laws Concerning Hermaphrodites”, y otra “Of the Civil and the Canon Laws Regarding Hermaphrodites”, que muestra el modo en que el canon social y la ley civil miran a los hermafroditas fisiológicos, a partir de preguntas y respuestas. Los puntos IX y X resumen de alguna manera el punto de vista totalmente desventajoso de tales personas en el siglo XIX:

IX. Can an hermaphrodite be a judge?

An hermaphrodite is considered as among the infamous to whom the gates of dignity ought not to be open.

X. Can an hermaphrodite be an advocate?

No, being infamous. (1965, 244)

Infame, indigno... tal es la apreciación social del hermafrodita desde el punto de vista burgués, reproductivo, que así como multiplica las mercancías también lo hace con las personas para la sobrevivencia colectiva. El andrógino, al no ser (re)productivo materialmente, es calificado de estéril, y muchas veces lo es materialmente, cuando encarna en el hermafroditismo fisiológico, que suele ir acompañado de esterilidad. Si bien la reproducción material le está negada al hermafrodita, no ocurre lo mismo con su capacidad reproductiva en lo cultural, lo mítico, lo imaginario; en el arte, la religión, la erudición. Androginia y creación artística aparecen asociados.

Tenemos por un lado a los hermafroditas de la creación literaria, los de Balzac, Gautier o Wilde, y por otro, a los fisiológicos, seres de carne y hueso y dos sexos que tuvieron la desgracia de nacer en un siglo que, pese al “progreso” burgués, fue incapaz de darles un lugar en la sociedad más allá de las ferias deambulantes⁶, en lo real, o, en lo discursivo, como sujeto de disquisiciones sexológicas o mitográficas como las del propio Davenport y otros autores como Havelock Ellis.

⁶ Cf. “El crepúsculo de los monstruos. La curiosidad por las deformidades corporales a la vuelta del siglo”, de Jean-Jacques Courtine (1996). En este artículo, el autor presenta a la feria de monstruos como un antecedente de la diversión de masas que luego asumiría el cinematógrafo, ya en el siglo XX. De hecho, la decadencia de la primera comienza con el advenimiento del segundo.

Una muestra elocuente de la incapacidad burguesa del siglo XIX para absorber al hermafrodita fue el caso de Herculine Barbin, dado a conocer a partir de las investigaciones de archivo que hiciera Michel Foucault. Al nacer, Herculine fue vista como mujer y como tal se la crió pero, al llegar a los veinte años, descubrió, gracias a su médico, que lo suyo no era femineidad sino hermafroditismo con predominio masculino, por lo que solicitó su cambio civil de mujer a hombre. Este le fue concedido, pero al costo de verse marginado/a socialmente, tanto que recurrió al suicidio, no sin antes escribir sus memorias⁷. Parte de la relevancia de este documento, recuperado por Foucault, es que fue la primera vez que un hermafrodita físico tomó la palabra para expresar sus ideas sobre su propia condición y ya no sólo fue el objeto de las opiniones de otros, sean estos el poeta, el mago, el moralista o el sexólogo.

Tras esta digresión sobre los hermafroditas físicos, volvamos a los mitógrafos del falo. Los nombres de Knight, Davenport y otros más conforman una cadena de diletantes y estudiosos que ponen en evidencia toda una serie de contenidos sexuales presentes en los símbolos y mitologías de diversas partes del mundo, incluido el cristianismo. Hay aquí una tendencia que viene de la Ilustración, anticristiana, que con los románticos se transforma en neopagana (un ejemplo literario es Gautier). En el fortalecimiento de tal tendencia, el orientalismo académico y el ocultismo tuvieron un papel importante como focos divulgadores de antiguos sistemas de pensamiento.

Los grupos ocultistas e intelectuales están al tanto de las revelaciones de los mitógrafos del falo. Un caso digno de mención es el de Hargrave Jennings, que interpreta el rosacrucismo en términos de simbolismo sexual, fálico, y por esta vía llega a un público de eruditos y ocultistas, constituyéndose en una autoridad en el asunto. Otro caso notable es el de Blavatsky. Sobre ella nos dice Deveney:

Madame Blavatsky was also familiar with the usual nineteenth-century phallic mythographers, such as Payne Knight (...) The choice of Alexander Wilder as her editor and Bouton as her publisher for *Isis Unveiled* is itself significant in this regard, since Wilder was thoroughly convinced of the central role of phallicism in mythology and of the importance of sex in occultism in general. (1997, 542)

⁷ Para ampliar sobre este caso, puede leerse "Herculine Barbin o los nombres de los innombrables", de J.R. Chaves (1998).

Blavatsky se nutre de diversas fuentes religiosas para conformar su personal presentación del andrógino (hermetismo, gnosticismo, ocultismo occidental) y conoce las interpretaciones fálicas del simbolismo sexual de sus contemporáneos de finales del XVIII y todo el XIX (algunos dirían que toda esta mitografía fálica se transformó --se secularizó-- en el siglo XX en psicoanálisis), pero rechaza en tales enseñanzas cualquier elemento que no sea de trascendencia y sublimación, y abomina de cualquier implicación de práctica sexual, con la acusación fulminante de magia negra, lo que le sirve para rechazar tales aspectos del tantrismo indobudista. Esta tradición religiosa comenzó a ser conocida en Occidente gracias al trabajo de Edward Sellon (1817-1866), pornógrafo y erudito que, durante su servicio militar en la India, entró en contacto con las doctrinas tántricas, y que en 1865 publicó *Annotations Upon the Sacred Writing of the Hindus*. A juicio de Francis King,

“el verdadero logro de Sellon fue el extender este interés (por los aspectos sexuales de la religión india) y dar, tanto a la (admitido que diminuta) minoría sexualmente emancipada de las clases medias, como a los ocultistas sexualmente orientados, cierta conciencia de la tradición sexual-religiosa-mágica del tantrismo de izquierda” (1977, 21).

Independiente de que Blavatsky hubiera leído a Sellon, ella conoció directamente de tales elementos tántricos por sus propios viajes y lecturas, así como por sus contemporáneos esotéricos metidos en tales senderos de magia sexual (Randolph, por ejemplo). En uno de sus últimos trabajos, *La voz del silencio*, Blavatsky, al referirse a la tradición Bon del budismo tibetano, dice de sus practicantes que “todos ellos son Tántrikas (gente que practica la peor forma de la Magia negra)”. En otras partes en que la teósofa se refiere al tantrismo, lo hace negativamente, descalificándolo por su elemento de práctica sexual, con lo que, además de incompreensión intelectual y de falta de información, muestra su prejuicio victoriano ante el sexo⁸.

⁸ En su importante relación con el budismo tibetano, Blavatsky se muestra partidaria de la tradición Gelugpa (seguidora de las enseñanzas de Tsongkapa), llamada inapropiadamente --incluido el budólogo Edward Conze-- la “Iglesia Amarilla”, por el color de los gorros de sus adherentes. Sobre este prejuicio generalizado durante muchos años contra los “bonetes rojos” (herederos de la tradición chamánica y prebudista Bon) y a favor de los “bonetes amarillos”, escribe Conze: “Casi todas las historias europeas alaban a la Iglesia Amarilla, que ha dominado al Tibet durante los últimos 300

En la teosofía de Blavatsky el andrógino ocupa un puesto central en el aspecto metafísico, como puede apreciarse en su obra máxima, *La Doctrina Secreta* (1888). En el volumen III⁹, correspondiente al origen del ser humano, titulado “Antropogénesis”, plantea un esquema cósmico de evolución humana a lo largo de ciclos y razas¹⁰, siendo la tercera de éstas de carácter andrógino en un ciclo de siete. Es decir, en su descenso a este universo más denso, el conjunto de “mónadas” que constituye la humanidad pasó por un estado de

años. Sugieren que la ascendencia de esta secta sobre las sectas Rojas más antiguas se debía al gran conocimiento de Tsong-kha-pa, a la moralidad más pura de sus adeptos, y a su relativa libertad frente a la magia y la superstición. Esto puede ser verdad hasta cierto punto, pero parte del éxito del *Gelugpa* se debió al apoyo militar de los mongoles, quienes, durante el siglo XVII, frecuentemente devastaron los monasterios de las sectas Rojas rivales, y apoyaron todo el tiempo al Dalai Lama, el jefe de la Iglesia Amarilla” (1997, 88). Por su parte, Conze, uno de los más grandes budólogos occidentales del siglo XX, fue un admirador de la obra de Blavatsky, tal como nos lo hace saber Mircea Eliade en su diario: “Yesterday and today (January 15, 1964), almost the whole time with Ed Conze. He gave two lectures on Buddhism --amusing and extremely well attended. Long conversations between us. I Learned that he was, and still is, a theosophist: he admires *The Secret Doctrine*, and believes that Mme. Blavatsky was the reincarnation of Tsonkapa (the great reformer of Tibetan Buddhism in the fourteenth century and founder of the Gelugpa School, to which the Dalai and Panchen lamas belong)” (citado por Cranston, 1993, 501).

⁹ La edición en inglés de *La Doctrina Secreta* consta de dos gruesos volúmenes, publicados en 1888, el primero dedicado a la “cosmogénesis” y el segundo a la “antropogénesis”. En 1897, ya muerta Blavatsky, dos de sus discípulos, Annie Besant y G.R.S. Mead, añadieron un polémico tercer volumen, que algunos consideran espúreo, en relación con el proyecto original del libro y por las alteraciones introducidas, no tanto porque se dude del origen blavatskiano del material ahí recopilado. La mejor traducción al castellano de *La Doctrina Secreta* sigue siendo la realizada por varios miembros de la Sociedad Teosófica en España: Vol. I en 1895 y Vol II en 1898. El dudoso tercer volumen fue traducido en 1911, pero por otra persona. Estas traducciones españolas son las que actualmente circulan bajo el sello de la editorial argentina Kier, con una presentación en seis volúmenes: cada uno de los tres libros de la edición en inglés se ha dividido en dos, por motivos básicamente comerciales. Como aquí hemos trabajado con la edición en castellano, al hablar del volumen tres, nos estamos refiriendo al volumen dos de la original edición en inglés.

¹⁰ La palabra “raza” en el siglo XIX no tenía el halo de inquietud y descalificación que tal término posee en el siglo XX, tras los estragos nazis y demás, al grado de haber sido expurgada del discurso científico. Pero en el siglo anterior era un término respetable, de prosapia romántica y luego darviniana, extendido a diversas esferas del quehacer intelectual. A veces podía ser sinónimo de civilización, como ocurre durante el fin de siglo, cuando simbolistas europeos y modernistas hispanoamericanos hablan del “choque de razas”, la latina y la sajona (una, exquisita y decadente; la otra, bárbara y vigorosa). Todavía en nuestro siglo, antes del nazismo, el término seguía jugando un papel importante, como ejemplos: la “raza cósmica” de José Vasconcelos, o el lema de la UNAM: “Por mi raza hablará el espíritu”.

androginia que derivó, ya en la tercera “raza-raíz”, en la separación sexual, en la más clara tradición platónica o cabalista:

...el punto sobre el cual insistimos más por ahora es el de que, cualquiera que sea el origen que se atribuya al hombre, su evolución tuvo lugar en el orden siguiente: 1º Sin sexo, como son todas las formas primitivas; 2º Luego, por una transición natural, se convierte en un “hermafrodita solitario”, un ser bisexual; y 3º finalmente se separó y se convirtió en lo que es ahora. (1974, III 139)

De hecho, en este tomo de *La Doctrina Secreta*, Blavatsky retoma el asunto de la androginia en varias ocasiones, pero siempre con esta visión de origen divino y trascendencia. Quizá la parte más sistemática sea el apartado “El divino hermafrodita”, en la Estancia V, pero también en las “estancias” VI y VII vuelve al asunto. Dado el papel crucial de Blavatsky en el ocultismo finisecular, se comprenderá el poder de irradiación de estas ideas entre la cultura de la época. A.E. (George Russell), Crowley, Yeats, Maeterlinck, Darío, Lugones¹¹, pasaron sus ojos por las páginas de ese libro, verdadero canto de cisne de la teósofa rusa.

Otro ocultista notable, al mismo tiempo que poeta, es Aleister Crowley, mal afamado autor, cuya obra magicopoética resulta muy llamativa, a pesar de sus altibajos. Su fama de mago, “satanista” y de “degenerado sexual”, entre otras cosas, ha oscurecido su innegable aunque desigual valor literario. Como poeta, poco a poco comienza a tener cierta presencia, tras su rescate como mago y figura contracultural en la década de los sesenta del siglo XX por la ideología hippie, que vio en él a un antecesor valioso en el uso de drogas, sexo irrestricto, magia y Oriente. La obra literaria de Crowley abarca poesía, ensayo, traducción, cuento, novela, escritos mágicos y una “autohagiografía”, unas valiosas memorias --no importa qué tan exactas sean ni cuán narcisistas-- que nos permiten una incursión a numerosos medios de la época: artísticos, mágicos, intelectuales, sexuales...

Crowley (como Yeats, a quien conoció y con quien se peleó poética y mágicamente), es un autor que se encuentra entre dos siglos, el XIX y el XX, aunque suele ubicarse más en este último. La importancia que Yeats tiene en la literatura es la que tiene Crowley en la

¹¹ En su “Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones”, incluido en su libro de cuentos *Las fuerzas extrañas* (1906), Lugones hace una parodia de las estancias cosmo-antropogenéticas de *La Doctrina Secreta*, con nuevos ingredientes provenientes de la ciencia de su momento.

magia. Crowley es una figura relevante --quizá la máxima-- en el panorama mágico de este siglo XX, en cuanto sistematizador de diversas fuentes y procedimientos, y de darles un peculiar ensamblaje. Justamente logra una presentación más acorde con el nuevo siglo de toda esa tradición mágica decimonónica, algo que ya había sido emprendido por la famosa orden esotérica *Golden Dawn*, la misma en la que habían militado ambos autores, Yeats y Crowley, en su juventud, y cuyo influjo nunca perderán, a pesar de sus mutaciones.

No he encontrado ejemplos elocuentes de androginia en la poesía de Yeats, a pesar de su admiración por los androginizantes Swedenborg, Boheme y por el Balzac de *Séraphita*, y pese a sus afiliaciones ocultista y teosófica. Quizá esto se deba a la marcada heterosexualidad de Yeats, que lo vuelve incapaz de admirar las ambigüedades andróginas, más que como ideal abstracto. En él predomina en todo caso la evocación clara de la mujer como objeto sexual. La situación es muy distinta con Crowley, pues en este autor, más mago que poeta, la androginia sí juega un papel importante, es mencionada explícitamente, y llevada a la práctica por el ejercicio de una bisexualidad abierta, muchas veces con el argumento de prácticas de magia sexual --lo que no dudo--, pero a veces simple y llanamente como gozoso libertinaje erótico.

Mario Praz cita un poema androgénico de Crowley "for E.F.Kelly's drawing of an Hermaphrodite":

O body pale and beatiful with sin!
 O breasts with venom swollen by the snakes
 Of passion, whose cold slaver slimes and slakes
 The soul consuming fevers that within
 Thy heart the fires of hell on earth begin! (1969, 407)

Tales versos (literariamente tan deudores de Swinburne y sus aliteraciones: passion/slaver/slimes/slakes, ya anunciadas por swollen/snakes) son ejemplo elocuente de una serie de rasgos asociados al hermafrodita en el fin de siglo: belleza, palidez, pecado, serpientes (fálicas y/o medúscas), fiebre... Comprobémoslo revisando estos otros ejemplos. Uno proveniente del crítico y poeta inglés Arthur Symons (1865-1945), editor de la revista *The Savoy*, donde Beardsley continuó mostrando su trabajo artístico, después de su despido de *The Yellow Book*:

Ambiguous child, whose life retires

Into the pulse of those desires
 Of whose endured possessions speaks
 The passionate pallor of yours cheeks. (1971, 149)

Del otro lado del canal, en Francia, Albert Samain, en su poema *Hermaphrodite*, habla de “sa souplesse torse empruntée aux reptiles”, de “ses pâles chairs”, de un “monstre éclos, exquis et surhumain”. De este lado del Atlántico, un poeta mexicano, Amado Nervo, concluía su poema del andrógino así:

¡Sangre azul, alma huraña, vientre infecundo!
 porque sabías mucho y amabas poco
 y eras síntesis rara de un siglo loco
 y floración malsana de un viejo mundo. (1994, 278)

En las cuatro evocaciones vistas, las de Crowley, Symons, Samain y Nervo, el resultado es un hermafrodita sensual, vicioso, decadente, muy propio de las figuraciones finiseculares de la androginia, lo que Mircea Eliade vinculaba con una “degradación” del símbolo propia del decadentismo.

Sin embargo, en el caso de Crowley, el andrógino/hermafrodita no es sólo un motivo poético. Juega un papel crucial en su propia autopercepción como sujeto, tal como queda de manifiesto al inicio de sus *Confessions*. Crowley, tan atento a magnificar (y mitificar) cualquier elemento que contribuya a su vanidosa mitología, ubica en los capítulos iniciales de sus memorias una autoimagen androgínica, lo que sirve para acentuar sus orígenes misteriosos y su desarrollo como poeta y mago. Así, para explicar su “congenital masochism”, recurre a ciertos “curious anatomical facts”. A continuación se autodescribe en tercera persona, cual si se tratara de un personaje de novela (que es lo que en el fondo está haciendo, narrando/se):

While his masculinity is above the normal, both physiologically and as witnessed by his powerful growth of beard, he has certain well-marked feminine characteristics. Not only are his limbs as slight and graceful as a girl's, but his breasts are developed to a quite abnormal degree. There is thus a sort of hermaphroditism in his physical structure; and this is naturally expressed in his mind. But whereas, in most similar cases, the feminine qualities appear at the expense of manhood, in him they are added to a perfectly normal masculine type. (...) Again and again, in the course of this history, we shall find his actions determined by this dual structure. (1989, 45)

Crowley, sabedor de que la marca andrógina puede servir para la conformación de su propia mitología, no duda en recurrir a ella. Para él, el andrógino no sólo es mito o literatura, también es psicología, subjetividad. La propia Blavatsky había usado tal recurso como elemento mitificante de su personaje público, sólo que con mayor credibilidad, dadas sus maneras masculinas en su cuerpo gordo y femenino.

Una última muestra de la centralidad de la androginia para Crowley la encontramos en las ilustraciones que dirigió en la confección de su propio tarot. Dadas sus escasas habilidades plásticas, sabiamente recurrió a la ayuda de la artista Frieda Harris, quien fue la encargada de dibujar las setenta y ocho cartas, divididas en ventidós principales y cincuenta y seis menores. En el primer grupo encontramos tres cartas en las que el motivo andrógino está presente, en una secuencia interrumpida dada por los arcanos VI (“The Lovers”), XIV (“Art”, la carta de la “Temperancia”, en otros mazos) y XX (“The Aeon”, conocida como “El juicio” en otros tarots) --figs. 22, 23 y 24--. En “Los amantes” encontramos a los dos sexos separados, dispuestos a las “bodas alquímicas” que iniciarán un proceso de transformación espiritual, que se muestra en la carta XIV, la “consumación del matrimonio real”, donde se observa un ser andrógino que combina los elementos que en la carta anterior estaban separados, sintetizados ahora en esa figura jánica, de dos caras y dos colores, encerrada por la frase alquímica “Visita interiora terrae rectificando invenies occultum lapidem”. Crowley comenta esta carta en su libro sobre el tarot de la siguiente forma:

The black and white personages (de la carta VI) are now united in a single androgyne figure. Even the Bees and the Serpents on their robes have made an alliance. The Red Lion has become white, and increased in size and importance, while the White Eagle, similarly expanded, has become red. He has exchanged his red blood for her white gluten. (It is impossible to explain these terms to any but advanced students of alchemy.) (1992, 102)

Sin embargo, este andrógino bifronte y bicolor no es el producto final del proceso alquímico, ilustrado en el tarot crowleyano, sino el niño glorioso de la carta XX, resultado del “matrimonio real”, que conserva rasgos de ambos sexos, apenas insinuados en su transparencia, a la manera de ciertas figuras afantasmadas y traslúcidas de Moreau.

VI



♄ The Lovers ♃

Fig. 22: *Los amantes*, Tarot Harris/Crowley.

XIV



♃ Arte ♄

Fig. 23: *Arte*, Tarot Harris/Crowley.

XX



♃ The Aeon ♄

Fig. 24: *Eón*, Tarot Harris/Crowley.



Fig. 25: *El mundo*, Tarot de Marsella.

XXI



⌘ The Universe ⌚

Fig. 26: *El universo*, Tarot Harris/Crowley.

Llama la atención que Crowley no presente al andrógino en la carta usualmente asignada para ello, que es la XXI (esto, si se sigue la imaginería establecida por el prestigioso tarot de Marsella, del siglo XVIII, que desde luego Crowley conocía --fig. 25--), cuya figura humana central, encerrada por una guirnalda y con los emblemas de los cuatro evangelios, aunque también de los cuatro elementos naturales (agua, tierra, aire y fuego), se ha concebido tradicionalmente como hermafrodita, con senos y una banda cubriendo públicamente sus genitales masculinos, como corresponde a alguien que ha concluido su ciclo humano (las anteriores veintiún cartas), se ha teurgizado, transmutado en ángel más allá de los sexos y de los cuatro elementos que conforman el mundo material. En su versión (fig. 26), Crowley mantiene los cuatro emblemas evangélicos y la figura humana, pero la feminiza, y la enfrenta al círculo-serpiente-guirnalda de carácter fálico y masculino, como si el frágil niño andrógino de la carta anterior no pudiera mantener su unión de opuestos permanentemente y muy pronto tornara a la separación y tensión entre los sexos propia del mundo histórico.

Hay que tener en cuenta que las teorías mitográficas del falo y sus derivaciones andróginas no sólo llegan a los ocultistas, sexólogos y pornógrafos sino también a los eruditos, viajeros y artistas, como ocurre, en la Inglaterra victoriana, con Richard F. Burton y Edward Carpenter. Estos autores acuñan conceptos para aludir a la androginia en una dirección específica, más ligada a la homosexualidad, categoría a la que, cada quien por su lado, quiere dar un cierto contenido, en un momento en que todavía no es ampliamente conocida. Burton habla de la “zona sotádica”, mientras que Carpenter acuña el concepto de “sexo intermedio”.

El capitán Sir Richard Francis Burton (1821-1890) fue escritor, traductor, viajero, diplomático y místico, explorador de la sexualidad de los países que visitaba, y constituye un verdadero paradigma del erudito del siglo XIX. Borges, en su *Historia de la eternidad*, habla de él como “el capitán inglés que tenía la pasión de la geografía y de las innumerables maneras de ser un hombre, que conocen los hombres”. Burton tradujo al inglés diecisiete volúmenes de *Las mil y una noches*, entre otros textos, y escribió múltiples estudios sobre erotismo y etnografía, así como crónicas de sus viajes por Asia, África y América. Enemigo de la mojigatería victoriana, abordó tópicos que le crearon una leyenda negra entre sus

contemporáneos, en parte tejida a partir de sus incursiones en el espinoso asunto de la homosexualidad, aunque no exclusivamente, pues los intereses de Burton al respecto eran muy amplios. Contó mucho en esta apreciación sobre Burton su informe sobre prostíbulos masculinos en la India (con niños y eunucos), lo que permitió a sus enemigos decir que había tenido una participación activa en los burdeles¹². Posteriormente, Burton se vio envuelto en rumores que lo vinculaban eróticamente con Swinburne¹³. En cierta forma, Burton llegó a ser un emblema de subversión de las costumbres, al abordar clara y abundantemente los temas eróticos y exóticos, e influyó en autores posteriores, más *fin-de-siècle*, como Crowley. No en balde sus ya citadas memorias “autohagiográficas” están dedicadas a Burton (y a cinco personas más), visto como “the perfect pioneer of spiritual and physical adventure”¹⁴.

Esta búsqueda sexual y cultural de Burton estuvo acompañada de un aliento místico que nunca lo abandonó, y que suele olvidarse a menudo. Sobre esto escribe Rice:

La vida adulta de Burton transcurrió en una incesante búsqueda en pos del conocimiento secreto que él mismo calificó genéricamente de “gnosis”, mediante el cual aspiraba a desvelar la auténtica fuente de la existencia y el sentido del papel que había de desempeñar en la tierra. Esta búsqueda le condujo a investigar la cábala, la alquimia, el catolicismo romano, una casta hindú de las más arcaicas que existen --llamada “de las serpientes”--, así como la Vía erótica llamada

¹² Sobre la supuesta homosexualidad de Burton hay opiniones encontradas, desde quienes la afirman enfáticamente (Juan Goytisolo), hasta quienes dejan abierta su posibilidad, sin alentarla (su biógrafo Edward Rice).

¹³ Sobre el affaire Burton/Swinburne, se pregunta el biógrafo Rice: “¿Fue acaso un interludio homosexual en la vida de Burton, un breve reposo lejos de las mujeres indígenas de todas las razas y culturas, así como de su inusualmente pia esposa, anglosajona y exigente donde las hubiere, es decir, un episodio que vendría a sumarse a los rumores existentes respecto de las “proclividades” de Burton ya desde los tiempos de Karachi? Nunca llegó a demostrarse nada, aunque la culpa por asociación era bien fácil de asumir, con lo cual se desataron toda clase de especulaciones”, y acota al final del párrafo: “Swinburne tenía cierta fama por sus perversiones menores, y sobre todo por su gusto por ser víctima de unos buenos azotes, aunque ello no baste para establecer una relación íntima con Burton” (1993, 448-449).

¹⁴ Las referencias a Burton siempre son elogiosas, lo que es raro en Crowley, que suele ser venenoso y hablar mal de la gente: “I allowed myself to read Sir Richard Burton, because *The Arabian Nights* was an established masterpiece and his was the best translation”, “Sir Richard Burton was my hero”, “Travellers having wider interests are more readable. Sir Richard Burton is a supreme master; the greatest that ever took pen. He has not one dull paragraph”.

tantra, tras lo cual sondeó en las profundidades de las creencias sijs y probó diversas variantes del islamismo antes de optar definitivamente por el sufismo, una disciplina mística que desafía todo calificativo tendente a la simplificación. (1990, 25)

Si bien es cierto que Burton es ampliamente conocido por su traducción de *Las mil y una noches*, quizá lo sea más por el “Epílogo” que escribió, un ensayo (“terminal essay”) que muestra en todo su esplendor el estilo erudito del siglo XIX: abundancia de materiales y fuentes heteróclitas al servicio de unas pocas pero sugerentes ideas, sin un hilo narrativo fuerte. Tal epílogo cobró fama por abordar de manera frontal el tema de la pederastia entre diversos pueblos: “orientales”, grecolatinos, americanos, egipcios, etc., a la luz de una explicación de tipo geográfico y climática: la llamada “zona sotádica”. Burton define un área geográfica (tan variable, que termina perdiendo todo perfil neto, pues lo mismo abarca, en Europa, a la península ibérica, Italia y Grecia, como toda América, China y las islas de los Mares del Sur, entre otros lugares).

La hipótesis de Burton es que dentro de esta zona sotádica (definida geográficamente) la pederastia es popular y endémica, mientras que las razas al norte y al sur de los límites definidos sólo la practican esporádicamente, en medio del oprobio social. La razón de esto es una cierta “androgenización” o confusión de rasgos masculinos y femeninos que la zona sotádica propicia, a la manera de una fatalidad climática:

La única causa física para tal práctica (la pederastia) que se me ocurre y que debe ser considerada conjetural, es que dentro de la Zona Sotádica se da una mezcla de los caracteres masculinos y femeninos, una crásis que en otras partes sólo esporádicamente ocurre. De ahí el *feminisme* masculino por el que el hombre se vuelve tanto *patiens* como *agens*, y la mujer, una tribada, devota de la masculinizada Safo, reina de las *fRICTICES*. (1989, 22-23)

En el recorrido mitográfico emprendido por Burton en este ensayo no puede faltar la mención a Platón, entre los clásicos, sólo que llama la atención la manera en que cuenta la fábula griega:

Platón (*Symposium*) habla probablemente en sentido místico cuando refiere dichas pasiones (homosexuales) al hecho de haber existido al principio tres tipos de humanos: mujeres, hombres y andróginos. Cuando estos últimos fueron destruidos por Zeus, a causa de su

rebeldía, los otros dos sexos quedaron divididos a partes iguales. De ahí que cada parte busque en otra persona su mitad faltante; el hombre primigenio prefiere a otro hombre, y la mujer a otra mujer. (1989, 24)

Quizá sin querer Burton resume el mito platónico (o aristofánico) del andrógino de una manera incorrecta, pues de los tres tipos originales de humanos, Zeus no destruye a los andróginos, sino que divide a todos, con el resultado de que se generan pasiones homosexuales, de dos tipos, y heterosexuales, posibilitadas estas últimas justamente por los andróginos. Al matarlos Burton en su resumen, inhabilita los amores heterosexuales y deja sólo posibilidad para el amor homosexual, pero parece no darse cuenta de las consecuencias de su mala lectura de Platón.

La hipótesis de la “zona sotádica” no fue muy bien vista. Tenemos, por ejemplo, la crítica de John Addington Symonds (1840-1893), el estudioso del arte clásico y renacentista, quien afirma de Burton:

El autor ha pretendido coordinar una gran cantidad de materias misceláneas, para construir una teoría general sobre el origen y prevalencia de las pasiones homosexuales. Su erudición, sin embargo, es incompleta, y aunque aduce una buena cantidad de detalles antropológicos, no adopta un adecuado punto de vista para abordar el tema filosóficamente. (en Burton, 1989, 89)

En lo que se refiere a la idea central de la “zona sotádica”, la crásis o combinación de elementos femeninos y masculinos debido al entorno geográfico, Symonds no está de acuerdo, y postula más bien el camino inverso:

Burton no hace el menor esfuerzo por explicar la ocurrencia de tal crásis entre lo masculino y lo femenino en la Zona Sotádica en su conjunto, mientras en otras regiones aparece sólo de forma episódica. ¿Acaso no sería más filosófico conjeturar que dicha crásis, si es que hay tal, tiene lugar de modo universal, aunque sus consecuencias sólo son toleradas en cierta parte del globo, que él denomina ‘Zona Sotádica’. (1989, 91)

Symonds concluye tajantemente que “el fenómeno no puede ser considerado como específicamente geográfico y climático” y orienta la explicación más bien por el lado social, por la menor o mayor tolerancia, por la menor o mayor represión. Recuérdese que Symonds

fue uno de los primeros defensores de la libertad sexual en pleno reino victoriano, al igual que Carpenter. Tuvo que enfrentarse directamente con la censura oficial: sus dos libros *A Problem in Greek Ethics* y *A Problem in Modern Ethics*, tuvieron que ser impresos por cuenta suya y durante años estuvo prohibida su monografía sobre Boccaccio y censuradas sus traducciones de Gozzi y de Cellini. También colaboró con Havelock Ellis (1859-1939) para su famoso libro *Studies in the Psychology of Sex*, pionera obra inglesa sobre el tema. El primer tomo, *Sexual Inversion*, salió en 1897 y fue objeto de un procedimiento judicial al año siguiente. Después de todo, era la misma sociedad que en 1895 había condenado a Wilde a prisión, a trabajos forzados. Más bien tuvo suerte. Le tocó gozar de una nueva legislación relativamente benévola. Sesenta años atrás la sodomía todavía estaba penada de muerte.

Edward Carpenter, poeta del whitmaniano libro *Towards the Democracy*, también fue reformador social y moral de corte tolstoiano. Escribió sobre la sexualidad en varios libros, siendo el más famoso *Love's Coming of Age*, en el que establece otra teoría androginizante sobre la homosexualidad, explicada ya no por la geografía, como en Burton, sino por una psicología de los tiempos modernos. Carpenter expone sus ideas a partir de una experiencia histórica específica, la de la modernidad victoriana, y es consciente de ello, y dice que ésta ha generado un acercamiento entre los sexos, por dos vías principalmente: el sentimiento creciente de la igualdad y las nuevas condiciones sociales: “Le sentiment croissant de l'égalité pénétrant les habitudes et les mœurs, et d'autre part les études universitaires, l'art, la musique, la politique, la bicyclette, etc., terrains communs où se rencontrent les deux sexes, ont amené entre eux un *rapprochement*” (1917, 103).

En una época en que predominaba la visión opuesta (la de alejamiento entre los sexos, cuando no su lucha, dada la atmósfera de feminismo creciente y de angustia masculina de castración ante la horda de Salomé, Dalilas y Cleopatras), la postura de Carpenter aparece más bien como “progresista”, conciliadora, de aceptación y promulgación de un nuevo orden sociosexual.

A la manera de un nuevo Platón, plantea un “sexo intermedio” entre el hombre y la mujer, ubicado en un amplio espectro de características masculinas y femeninas:

On commence à reconnaître qu'au point de vue du tempérament et du sentiment, les deux sexes ne forment pas, ou ne devraient pas

normalement former, deux groupes irréductiblement isolés, mais qu'ils représentent plutôt les deux pôles d'un même groupe: la race humaine; de sorte que si les spécimens extrêmes de chaque pôle sont nettement divergents, la région intermédiaire comporte un grand nombre d'individus qui, tout en possédant respectivement les caractères physiques distinctifs de l'homme et de la femme, présentent entre eux une grande ressemblance au point de vue du tempérament et du sentiment (...) Il semblerait que la nature en mêlant les substances qui composent chaque individu, ne sépare pas toujours rigoureusement les éléments distinctifs des deux sexes, mais les entrecroise et les entremêle souvent, tantôt d'une manière, tantôt d'une autre, d'une façon quelque peu déroutante (1917, 103-104).

El resultado práctico de esta teoría es la existencia de tres tipos de individuos: hombres, mujeres y uranianos, que son la categoría intermedia, andrógina, entre unos y otras. El nombre de uranianos remite a la Venus Urania, celestial, que preside, según el *Simposio* platónico, los amores homosexuales --por oposición a la Venus terrestre, protectora de la heterosexualidad y la reproducción--. De hecho, durante mucho tiempo el nombre "uranismo" fue sinónimo de homosexualidad, fue una denominación amplia que antecedió a esta última expresión.

El platonismo soterrado de esta trilogía carpenteriana se muestra en esta referencia a las dos Venus, la terrestre y la celestial (ubicables textualmente en el *Simposio* platónico), el cual nos ayuda a entender esa doble faz de lo femenino: una telúrica y lujuriosa (representada mitológicamente por la tierra) y otra aérea y ascética (emblematizada por la luna). Tenemos así lo femenino terráqueo (que literariamente se muestra en el tipo de la mujer fatal), y lo femenino lunar (representado a veces por la mujer frágil)¹⁵. Al estar la Venus celeste más cerca de la luna que de la tierra, casi puede asimilarse simbólicamente a ella, por lo que la similitud entre uranianos (versión de Carpenter) y andróginos (versión de Platón) aumenta: para ambos preside la luna como planeta dominante.

Llama la atención la vigencia platónica en la interpretación secularizada de Carpenter, en lo que vendría a ser una de las primeras defensas de la homosexualidad en los

¹⁵ Para abundar sobre esta tipología que comprende a lo "femenino telúrico" y lo "femenino lunar", véase Pulcini 1996. Aquí lo femenino lunar asume sus formas más puras: el amor, la sabiduría, la justicia, la sacralidad del vínculo conyugal.

tiempos modernos y en la que se recupera el mito de la androginia, de la coexistencia de rasgos de ambos sexos.

Cabe mencionar que Carpenter estaba al tanto de las elucubraciones de los mitógrafos fálicos. Prueba de esto es el capítulo “*Quelques considérations sur les cultes primitifs astraux et sexuels*”, de *L'Avenement de l'Amour*, donde muestra su conocimiento sobre aquellas teorías sexuales, las que, sin duda, a un reformador del sexo como él, no podían pasar inadvertidas. Dados los orígenes andróginos de tales explicaciones fálicas, no sería raro pensar que esas imágenes hermafroditas llegaron a la mente de Carpenter. Unidas a las provenientes de Platón, terminaron cuajando en la postulación del sexo intermedio de los uranianos.

Visto en conjunto, el ámbito inglés muestra una diversidad en cuanto a la temática andrógina igual o mayor que la observada en las letras francesas, aunque quizá sin su fortaleza metafísica, al menos en el registro exclusivamente literario (no así en el ocultista); por ejemplo: no encontramos a un autor como Balzac que abarque todas las variedades del andrógino, desde el celeste hasta el mundano. En la segunda mitad del siglo, que es cuando la androginia cobra más fuerza (debido en parte a la influencia francesa), predomina sobre todo la versión profana y decadente, que es la popularizada por autores como Swinburne y Wilde. Por otra parte, también llama la atención la riqueza del ocultismo y de la erudición mitográfica en tal ámbito cultural, cuya influencia rebasó el campo estrictamente esotérico, para permear también a viajeros y estudiosos, como Burton, o poetas y reformadores, como Carpenter.

Capítulo VII: El despertar del andrógino

No te despiertes, hermafrodita; te ruego que todavía no te despiertes. ¿Por qué no me haces caso? Duerme... duerme siempre. Sólo te concedo que tu pecho se dilate al perseguir la esperanza quimérica de la felicidad; pero no abras los ojos. ¡Ah, no abras los ojos! Quiero dejarte así para no ser testigo de tu despertar. Acaso un día, con el auxilio de un libro voluminoso, en páginas conmovedoras, relate yo tu historia, espantado de lo que ella contiene y de las enseñanzas que se desprenden.

Lautréamont, *Los cantos de Maldoror*, 2º canto, estrofa 7º.

Hemos visto en las páginas anteriores algunos avatares del andrógino en la literatura occidental a lo largo de los siglos, con especial detenimiento en la centuria decimonónica. Y uso aquí la palabra “avatar” en su doble sentido de vicisitud y de encarnación, pues ambas acepciones son aplicables a nuestro recorrido. Se ha hecho el seguimiento de sus figuraciones desde la Antigüedad, pasando por el Renacimiento y deteniéndonos con detalle en el siglo romántico.

En tanto núcleo imaginario, el andrógino ha sido abordado como tema, como idea, como imagen, como mito y como símbolo, lo que ha implicado echar mano a una serie de herramientas metodológicas y teóricas para dar cuenta de él, entre ellas la Historia de las Ideas, la Historia de las Mentalidades, la Historia de las Religiones, la esoterología, la imagología, los estudios sobre género y sexualidad, todo esto bajo la batuta de la Literatura Comparada, con sus múltiples campos (tematología, influencias, fuentes, historia literaria, conexión de la literatura con otras artes). Por lo aquí señalado, tres dimensiones han sido prioritarias en nuestra investigación: la literaria, base de todo lo demás; la sexo-amorosa, o más propiamente erótica, que corresponde a la especial conjunción de opuestos que el andrógino supone en su propia definición (la de los sexos); y una tercera de índole ideológica, y específicamente religiosa, que es la dimensión ocultista, en la especial coyuntura secularizadora del siglo XIX, dado su fructífero aporte imaginario. Con base en estos tres hilos se intentó tejer un texto, tanto descriptivo como reflexivo, que diera cuenta del andrógino en el siglo XIX.

Lejos de partir de una idea a priori de lo que es o debería ser el andrógino (más allá de la definición elemental de conjunción de opuestos sexuales), se optó más bien por caracterizar el particular filtro hermenéutico con que el siglo XIX intentó dar cuenta de

él. Ello supuso, como se dijo en la introducción, considerar el tema de la androginia históricamente, como un constructo atravesado por diversas fuerzas culturales en cada época, lo que le va otorgando su particular perfil. Fue así como se detectaron dos tendencias básicas en el siglo XIX: una tradicional, que continuaba la dirección de las centurias anteriores, y que postulaba al andrógino como emblema místico y espiritual, más allá de la historia y de la tensión entre los sexos; y otra moderna y profana que, acorde con los nuevos tiempos de secularización en diversos campos de la actividad humana, vinculó la figura del andrógino con la exploración de otras posibilidades eróticas, fuera del marco heterosexual de la familia burguesa. Esto dotó al andrógino de un carácter subversivo, desde un punto de vista social, sobre todo en el fin de siglo XIX, cuando quedó asociado con posturas estéticas decadentes.

Llama la atención cómo estas dos tendencias del andrógino pueden ser rastreadas hasta sus fuentes clásicas, Platón y Ovidio: el primero como “patrón” de la tendencia mística, y el segundo, de la profana. El Occidente judeocristiano hizo del mito androgínico expuesto en *El simposio* el fundamento de una erótica heterosexual, especialmente a partir del siglo XIX, en el contexto romántico. El concepto clave fue el de “fusión” de mitades complementarias, lo que significó la mutilación del texto platónico, que planteaba también fusiones no complementarias, correspondientes a los amores homosexuales. No deja de ser paradójica esta interpretación exclusivamente heterosexual que el romanticismo produjo (aunque ya habían antecedentes renacentistas en tal dirección, con León Hebreo) a partir de un texto que privilegia más bien el amor homosexual (en su variante masculina).

Por su parte, Ovidio significó un primer paso hacia la secularización del andrógino, no a los niveles en que se llegaría en el siglo XIX, aunque, vistas las cosas retrospectivamente, ya los anuncia. Desaparece la plenitud de la fusión que el andrógino platónico suponía (el deseo de unidad erótica y cósmica) y se produce más bien una degradación, tanto simbólica como física, promovida por la pasión sexual de Salmacis. El resultado es un monstruo, un ente que, lejos de superar los opuestos, los une inarmónicamente en un producto teratológico. Cuando en el siglo XIX se relea la historia de Ovidio, muchos no verán este aspecto monstruoso y degradante que ella supone, y pondrán más atención a los incentivos poéticos y sexuales de Salmacis, uniendo esto con

las búsquedas eróticas del siglo. Observados a la distancia, el monstruo de Ovidio anuncia ya a los monstruos finiseculares de Rachilde o de Hoyos y Vinent.

La tercera fuente clásica, la correspondiente al *Corpus Hermeticum*, habría de esperar varios siglos para lograr una mayor influencia en la cultura occidental. Fue a partir del Renacimiento, con la traducción realizada por Ficino, cuando comenzó a manifestarse su influjo más sistemáticamente, por medio de corrientes afines como el neoplatonismo y la alquimia. En el siglo XIX el aporte hermético se mezcló con la recuperación crítica (todavía muy incipiente) del legado gnóstico, todo lo cual contribuyó a la consolidación de una importante fuente ideológica e imaginaria que tanto poetas como ocultistas supieron aprovechar, tal como lo ejemplifican Baudelaire y Blavatsky.

Si bien el Renacimiento significó una vuelta a las fuentes clásicas mediterráneas, en lo que se refiere al andrógino, predominó una interpretación alegórica del texto platónico, ya sea en el ámbito cristiano, como puede apreciarse en la lectura de Ficino, ya sea en el judío, tal como se nota en León Hebreo. Aquí la androginia no representa tanto una etapa originaria y final de los seres humanos (génesis y escatología: teleología), sino apenas la ilustración de las virtudes necesarias, en un adecuado equilibrio, para su realización amorosa en este mundo. Esta visión representa un primer paso secularizante de la temática andrógina, ahora en un contexto judeocristiano, no en uno pagano, como fue el caso de Ovidio.

Con la Reforma y la Contrarreforma se generó una censura de la imaginación fantástica, la que tanto peso había tenido durante el Renacimiento¹. Las quemas de brujas y herejes son sólo la manifestación exterior de un proceso mayor que desembocó en una modificación radical de la imaginación humana, o mejor, de su puesto en el quehacer cultural, la cual quedará desde entonces subordinada al imperio de la razón, en el mejor de los casos, cuando no se busca su extirpación, ya por ser camino de la perdición del alma, si estamos en un contexto religioso, ya por ser la puerta abierta al error de la

¹ “La culture de la Renaissance était une culture du fantastique. Elle accordait un poids immense aux fantasmés suscités par le sens interne et avait développé à l’extrême la faculté humaine d’opérer activement sur et avec les fantasmés. Elle avait créé toute une dialectique de l’éros, dans laquelle les fantasmés, qui s’imposaient d’abord au sens interne, finisaient par être manipulés à volonté (...) En établissant le caractère idolâtre, impie des fantasmés, la Réforme abolit d’un coup la culture de la Renaissance” (subrayado del autor), en Couliano, 1984, 257.

razón, si se está en un medio científico. Es así como los siglos XVII y XVIII constituyen en términos generales un ámbito de retroceso del lugar de la facultad imaginativa en los asuntos humanos. Si en un primer momento son razones religiosas las que buscan tal repliegue, posteriormente, en el Siglo de las Luces, serán razones intelectuales y epistemológicas las que busquen tal objetivo. No será sino con el romanticismo cuando esta situación cambie y se produzca una rehabilitación de la facultad imaginativa, ya en el siglo XIX.

El andrógino no fue ajeno a estas alzas y bajas de la imaginación en la bolsa de valores humanos, pues muestra un movimiento similar: presencia importante durante el Renacimiento, repliegue durante la etapa contrarreformista e ilustrada, reaparición fulgurante en el siglo romántico. Este patrón nos confirma la relación tantas veces subrayada entre romanticismo y Renacimiento, hecha por autores como Abrams y Béguin. Durante los “siglos oscuros” entre el Renacimiento y el romanticismo, el andrógino sobrevive más o menos subterráneo en heterodoxias cristianas como las representadas por Boehme, Saint-Martin y Swedenborg, o bien en la tradición alquímica. Por otra parte, lo anterior se vincula con la insurgencia de la literatura fantástica a finales del XVIII, en los momentos iniciales del romanticismo, y su portentoso desarrollo posterior, ya en pleno siglo XIX, pues ello significó que, en el nuevo contexto secularizador y burgués, la imaginación quedó confinada a ámbitos relativamente marginales, como la literatura, el arte y el ocultismo.

En el caso de la temática andrógina, conviene tener en cuenta que ella no se desarrolló exclusivamente en el registro fantástico, sino que abarcó también la literatura “realista” o profana, como puede observarse desde su aparición en la década de los treinta cuando, por un lado, surge mística y fantástica en la *Séraphita* de Balzac, pero también realista y mundana en la *Mademoiselle de Maupin* de Gautier. No hay, pues, ningún vínculo determinista entre lo fantástico y la androginia, sino que esta última es una categoría que puede funcionar en diversidad de registros, como pudo apreciarse, además de los dos autores franceses recién citados, en otros escritores pertenecientes a otras comunidades culturales, como las de habla española, donde tenemos a Nervo y a Antich trabajando en la veta fantástica, y a Arévalo Martínez y a Hoyos y Vinent, más cercanos al registro realista (sobre todo el último).

De hecho puede afirmarse que durante el siglo XIX hubo una tendencia creciente a la secularización del andrógino, no en el sentido de una alegorización de virtudes, como en el Renacimiento, sino como posibilidad de ampliar la gama de posibilidades eróticas más allá de la heterosexualidad convencional, sobre todo en la segunda mitad del siglo. Esto no tiene nada de extraño si tenemos en cuenta el proceso creciente de secularización en todos los ámbitos humanos, puesto en marcha con fuerza a partir del Siglo de las Luces, aunque anunciado ya, en algunos aspectos --incluido el andrógino--, desde el Renacimiento. Uno de los ámbitos privilegiados de tal proceso secularizador fue justamente el de la sexualidad, el que, a pesar de la represión victoriana y la misoginia imperante, encontró los cauces necesarios para alterar el status quo, como lo muestra el surgimiento de nuevas instancias discursivas, más allá de las religiones institucionales, tales como la incipiente sexología, el feminismo, ciertas corrientes ocultistas y, a finales de la centuria, el psicoanálisis.

Reconocer esta tendencia secularizadora en la temática andrógina, su importancia e incluso su radical novedad en relación con otros períodos históricos, no significó descuidar la otra tendencia, la mística, la que, no obstante los nuevos tiempos secularizadores/sexualizadores, nunca desapareció del todo, ni siquiera en el decadente y lujurioso *fin-de-siècle*, según parecería desprenderse de la hipótesis de Eliade, varias veces señalada en este trabajo, sobre la degradación finisecular del símbolo del andrógino. Lejos de una degradación absoluta, nos encontramos con la incorporación en el símbolo de nuevos significados históricos, acordes con la modernidad decimonónica. Así como hubo corrientes ocultistas y mitologistas que privilegiaron la sexualización del andrógino, hubo otras que subrayaron su carácter simbólico y trascendental, entre las que destaca la teosofía blavatskiana.

Como contrapeso a tal avalancha secularizadora surgió el romanticismo, en el ámbito literario, pero también aparecieron --en el campo religioso-- nuevas formas de pensamiento mágico que corresponden al "ocultismo", en el sentido histórico y filológico del término: corrientes esotéricas que buscaron incorporar el nuevo paradigma científico en sus construcciones y que, por otro lado, querían ir más allá de pequeños círculos iniciáticos e incorporar un público más amplio, quizá como efecto de las ideas democráticas que pululaban en el ambiente, por lo que modificaron las formas tradicionales de difusión doctrinal: se fundaron revistas y periódicos, se organizaron

conferencias públicas, se establecieron sociedades más “abiertas” que, no obstante, conservaban al mismo tiempo círculos cerrados (el ejemplo más exitoso fue el de la Sociedad Teosófica fundada por H. P. Blavatsky).

Durante el siglo XIX se produjo una reactivación de los esoterismos, que comenzaron a llegar a públicos más amplios, con importantes consecuencias en los ámbitos estéticos y literarios --romanticismo, simbolismo, decadencia, modernismo--. Esto fue posible debido parcialmente a una mayor tolerancia social: se generó, con las ideas democráticas y republicanas de libertad ideológica, un debilitamiento de las instituciones religiosas cristianas (algunos autores --Pierrot, por ejemplo-- hablan incluso de una “descristianización” de Europa), tradicionalmente represoras de las heterodoxias esotéricas. Esta relativa pérdida de poder del cristianismo tuvo que ver no sólo con la mayor libertad que el orden burgués permitió, también afectó el descrédito intelectual de sus doctrinas debido al avance de la alfabetización y la ciencia. Los descubrimientos geológicos y paleontológicos, la astronomía, la teoría de la evolución de las especies formulada por Darwin a mediados de siglo, la revolución industrial y su invención maquinística, fueron algunos elementos que debilitaron la cosmovisión cristiana tradicional. El esoterismo, por el contrario, retomó estos elementos proporcionados por la ciencia y buscó incorporarlos en su planteamiento sincrético.

El ejemplo más notable de incorporación de aspectos del nuevo paradigma científico en el tradicional esquema esotérico fue la idea de “evolución”, surgida a raíz de la teoría darwinista, que a partir de entonces se convirtió en un pilar del ocultismo decimonónico. La explicación evolutiva no se aplicó solamente al ámbito biológico, sino que también abarcó los aspectos espirituales (“evolución” y perfeccionamiento de las almas por medio de un proceso de renacimientos), tanto a nivel humano como cósmico. Tal perspectiva evolucionista del esoterismo del siglo XIX constituyó un elemento radicalmente distinto de sus presentaciones anteriores, su particular sello de modernidad.

Es esta particular concepción de lo evolutivo algo que lo diferencia de las doctrinas orientales, hindú o budista, donde no hay esa suerte de optimismo metafísico, o éste se da de otra manera. Un ejemplo concreto es la noción ocultista de reencarnación, enmarcada en un proceso de reintegración cósmica, de signo positivo, y la noción equivalente en el marco indobudista, donde implica un estado negativo, *samsárico*, del

que hay que salir. Lejos de ser una oportunidad de mejorar, como la ven teósofos y ocultistas, es la condición que hay que extinguir, tal como la perciben budistas e hindúes.

De acuerdo con Hannegraaff, el esoterismo prerromántico muestra como elementos constitutivos el tener una visión orgánica, unitaria, “holista” del universo, y el otorgar un lugar destacado a la facultad de la imaginación, verdadero punto de contacto entre los niveles microcósmico y macrocósmico. Estos son rasgos comunes a todo esoterismo. En el siglo XIX, el ocultismo mantuvo esta visión, pero la modificó con un tercer elemento estructural: en vez de privilegiar la dimensión atemporal, eterna, destacará la dimensión histórica introduciendo la perspectiva evolucionista: “the truly innovative element was the emphasis on change over continuity; on the diversity of historical periods and events over the idea that history shows us merely variations on the same universal themes; and finally, on the fact that small contingencies may have the effect of driving events in completely new directions that could not have been foreseen or predicted theoretically” (1998, 260-261). En rigor, sólo cuando tal perspectiva evolucionista existe es que podemos hablar de “ocultismo”, la variante esotérica de la modernidad.

El andrógino, en su versión mística, fue leído con estos anteojos evolucionistas por los ocultistas del XIX, adaptándolo a sus nuevos esquemas temporales: en el principio del círculo, en el plano de la eternidad, antes de la caída humana, estaba el andrógino; viene luego la separación de los sexos, la sexuación del ser humano, lo propio de un mundo caído y temporal; al final del círculo, tras la reintegración, estará otra vez el andrógino. El esquema evolutivo establece la secuencia: androginia-sexuación-androginia. Se cierra el círculo, sólo para empezar otra vez, en un nuevo ciclo.

El romanticismo no fue ajeno a esta modificación de esquemas temporales (dada su conexión esotérica), como bien lo han señalado autores como Abrams, Lovejoy y Hannegraaff. Abrams ha usado la metáfora de la jornada circular que el peregrino (el ser humano) ha de cumplir de la alienación a la reintegración. Explica cómo en el pensamiento romántico se funden la idea del eterno retorno con la de progreso lineal “to describe a distinctive figure of Romantic thought and imagination: the ascending circle, or spiral”. Por su parte, Lovejoy presentó la perspectiva evolucionista como el aspecto más específicamente innovador del romanticismo, vinculándolo a otro que es su vocación por la diversidad humana y cósmica.

La doble versión del andrógino místico/mundano se vinculó, literaria e ideológicamente, con el erotismo ambivalente que el romanticismo promulgó en sus escritos. Irving Singer ha llamado la atención sobre la presencia de elementos tanto optimistas como pesimistas en la erótica romántica. El predominio de unos u otros factores tiene que ver con la propia evolución del romanticismo a lo largo del siglo que, según hemos visto, va de una primera gran fase más bien optimista, en que la naturaleza se concibe como expresión de la divinidad, a una segunda etapa marcada por una visión pesimista en que la naturaleza, lejos de tener una resonancia positiva, es prácticamente la encarnación del mal (muy a la manera gnóstica), por lo que se impone un ideal estético de tipo “artificialista”. En vez de la naturaleza (lagos y bosques a la vieja usanza), se piensa que el hábitat adecuado al artista moderno es la ciudad (impersonal, artificial, mecánica).

El punto de quiebre entre una y otra visión puede ser enfocado de forma paradigmática en un autor como Baudelaire, ubicado precisamente a mediados de siglo, quien, en el apartado “Elogio del maquillaje” (subtítulo de por sí significativo) de su ensayo *El pintor de la vida moderna*, afirma que todos los actos y deseos del hombre *natural* son repulsivos, mientras que “todo lo que es bello y noble es el resultado de la razón y del cálculo”, y concluye que “el mal se hace sin esfuerzo, *naturalmente*, casi por fatalidad, mientras que el bien es siempre producto de un arte”. De aquí la importancia que la noción de “artificio” tuvo en el fin de siglo entre tantos artistas, sin el carácter peyorativo que posteriormente se le otorgara, según ha mostrado con amplitud Gérard Peylet.

Este cambio de signo del erotismo romántico (de positivo a negativo) tuvo que ver también con la secularización/sexualización del siglo, la que si bien se manifestó en una ampliación de las instancias discursivas sobre el sexo, lo hizo de forma que tal metamorfosis sociosexual fue percibida como una amenaza para los hombres y sus tradicionales privilegios, por lo que la misoginia creciente fue una característica de la centuria. A nivel del arte y la literatura, ello se tradujo en un cambio de énfasis en los personajes: de la mujer frágil a la mujer fatal, de la virgen prerrafaelita a la destructora de hombres finisecular, en lo que a mujeres se refiere, y en lo que toca a los hombres, se pasó del viril y emprendedor héroe romántico inicial, al melancólico y afeminado prototipo masculino de fin de siglo.

El andrógino romántico no fue inmune a este panorama de creciente lucha de sexos y lo vemos en el hecho de que, después de haber sido concebido durante la primera etapa romántica como la consolidación trascendente de la pareja heterosexual, ya en la segunda etapa, pesimista, artificial y misógina, fue ligado, de manera importante aunque no exclusiva, con búsquedas eróticas subversivas de la heterosexualidad, especialmente de corte homosexual, como vimos en las aplicaciones que autores como Burton y Carpenter hicieron de la androginia.

En nuestro periplo por la literatura del siglo XIX, sin duda puede afirmarse que las letras francesas fueron el gran foco de irradiación de la temática andrógina hacia otras literaturas occidentales, no obstante que fuera en el ámbito alemán en donde, originalmente, con los primeros pensadores románticos, se diera relevancia a dicho asunto. Sin embargo, los alemanes lo hicieron sobre todo filosóficamente (Franz Von Baader es al respecto quizá su figura más notable en el siglo XIX), pero los franceses lo mostraron narrativamente (Balzac y Gautier), lo que posibilitó una mayor difusión. Si a esto se agrega el carácter central de Francia (y de París, específicamente) en la cultura decimonónica de Occidente, se entenderá mucho mejor el por qué de su importancia para la temática andrógina.

De manera magistral, Balzac dio cuerpo a la versión celestial del andrógino con *Séraphita*, y Gautier hizo lo suyo con la versión mundana en *Mademoiselle de Maupin*. Fueron dos textos que, aunque publicados a mediados de la década de los treinta, nunca dejaron de brillar a lo largo del siglo, estando siempre presentes entre los lectores. La novela balzaciana impulsó la imaginación espiritual y ocultista de la época; el texto de Gautier, por su parte, alentó a esteticistas y decadentes, tanto en el contexto francés (Baudelaire, Péladan), como fuera de sus fronteras lingüísticas (los casos de Beardsley y Wilde²).

² Todavía en 1911 encontramos reverberaciones de *Mademoiselle de Maupin* en la novela *Mandrágora*, del escritor germano de literatura fantástica Hanns Heinz Ewers (1871-1943). Durante una fiesta de disfraces, dos de sus personajes --hombre y mujer-- se travisten, con claras referencias a Shakespeare, Beardsley y sobre todo a Gautier: "Alraune se presentó vestida de señorita de Maupin, con el traje de muchacho del cuadro de Beardsley. (...) ¡Oh, era un tormento aquella muchacha de Gautier en la extraña interpretación del artista inglés! (...) Y así como ella parecía un efebo y una doncella en la vestidura de Beardsley, cuya frente habrían besado al mismo tiempo Hermes y Afrodita, Wolf Gontram no encarnaba peor la figura de su gran compatriota, el que escribió los sonetos. Y en su vestido de cola, de brocado rojo tornasolado de oro, parecía una hermosa doncella, al mismo tiempo que un efebo" (1993, 149-150). Recordemos que la obra de Shakespeare, *As you like it*, es representada en la propia novela

El prestigio de la literatura francesa no se hizo esperar en otras literaturas. La irrupción del modernismo hispanoamericano en las últimas décadas del XIX está muy vinculada con la francofilia de sus poetas, ejemplificada en el “galicismo mental” que el escritor español Juan Valera veía en el *Darío* de *Azul...* De hecho, el modernismo en el ámbito hispánico es el equivalente estético e ideológico del simbolismo y el decadentismo en el medio francófono. No es extraño entonces que en la temática modernista aparezca el andrógino, como vimos de manera emblemática en algunos textos del mexicano Amado Nervo, aunque también en varios del guatemalteco Arévalo Martínez y de los españoles José Antich y Antonio de Hoyos y Vinent.

En el caso de Nervo, sus referencias a la trinidad francesa del tema andrógino (Balzac, Gautier y Péladan) es explícita. Por otra parte, sobresale su tratamiento irónico, que ubica su texto *El donador de almas* más en dirección de las futuras vanguardias. Si bien la ironía tuvo un lugar importante en la estética romántica (tal como se evidencia en los escritos de F. Schlegel), lo cierto es que su uso sistemático tendrá que esperar más bien al fin de siglo, y sobre todo a las vanguardias del siglo XX, que harán de ella un recurso central en su creación. Si consideramos, con Octavio Paz, que el pensamiento analógico y la ironía son rasgos distintivos de la estética romántica, entonces cabría agregar que en el siglo XIX dominó sobre todo la analogía, mientras que la ironía se impondrá en especial en el siglo XX. Es en este sentido que podemos decir que la ironía de Nervo es protovanguardista, como podría también decirse de cierta poesía de Jules Laforgue, en el ámbito francés. El elemento irónico en Nervo lo lleva a vislumbrar críticamente al andrógino, al concebirlo como “síntesis rara de un siglo loco” y “floración malsana de un viejo mundo”, aspecto que está ausente en sus otros colegas.

En España, fue Antich quien elaboró en su largo poema una presentación muy lograda del andrógino. Lo suyo es un claro ejemplo de la pervivencia, en pleno fin de siglo, de la visión mística de la androginia, sin los componentes profanos y sexuales que solían acompañarla en autores decadentes como Péladan y, sobre todo, Rachilde, quien vinculó la androginia con el sadomasoquismo, la inversión de roles sexuales, el fetichismo y la necrofilia. Antich logró un planteamiento sincrético de tendencia trascendental que combina ocultismo y orientalismo, por un lado, y positivismo y teoría

de Gautier, por lo que las referencias de Ewers multiplican el efecto de *mise-en-abîme* o de “muñecas rusas” ya presente en Gautier.

de la evolución, por el otro. De alguna manera, su texto es una clara refutación a la hipótesis de Eliade de la exclusividad del hermafrodita, esto es, del andrógino físico, en el fin de siglo.

También la literatura inglesa sufre el hechizo francés en la segunda mitad del XIX, como lo demuestra la militancia francófila de autores como Swinburne, Beardsley y Wilde. El esteticismo de estos y otros escritores son el equivalente cultural del decadentismo francés y del modernismo hispanoamericano. En el ámbito inglés también es posible observar el paso de un andrógino místico de cierto peso metafísico, como en Coleridge y Shelley, hacia otro de tipo más mundano, en la mitad esteticista del siglo. Baja la intensidad simbólica del andrógino y crece la sexual, tanto a nivel pictórico, como en Beardsley, como a nivel literario, con el ejemplo de Wilde. Sobre todo en este último, el andrógino adquiere un tinte lunar, perverso, asociándose a las figuras de Endimión y Juan el Bautista, por lo que Selene/Salomé entra en escena con sus fantasmas de castración y juventud eterna (al precio del eterno sueño narcisista, igual que ocurre con Dorian Gray).

En su rescate icónico de Endimión, Wilde retoma la herencia de Girodet y sobre todo la de Keats. Su breve prosa poética, escrita "para música", ejemplifica la actitud finisecular. En vez de la resignada mujer (Peona o Cynthia, en la versión de Keats), Wilde nos presenta a una enamorada que enfrenta vanamente a la diosa que le ha robado a su amado. Endimión, como Narciso y Hermafrodito, son figuras míticas que, en pleno siglo XIX, condensan inquietudes profanas, promovidas por las nuevas condiciones sociosexuales. Sus rasgos de ambigüedad erótica permiten leerlos e interpretarlos a la luz de la modernidad sexual, al tiempo que conservan (aunque disminuido) su potencial numinoso.

Es necesario tener en cuenta que esta maravillosa floración imaginaria del andrógino en el siglo XIX no se reflejó en la comprensión de la situación de los hermafroditas de carne y hueso, cuando se daban, ya no en la literatura sino en la vida cotidiana, tal como lo refleja la triste historia de Herculine Barbin, quien terminó suicidándose por su falta de lugar en la sociedad francesa, o quizás por su negativa a ocupar el único puesto posible en su tiempo: en la feria de los monstruos. En el siglo XIX se dio un gran interés, no sólo por el sexo, sino también por las deformidades corporales, al grado que algunos autores lo conciben como una verdadera edad de oro de

la teratología. La teatralización de los monstruos en la feria fue una diversión en grandes ciudades, como Londres, Nueva York o París. El lugar de encuentro de esos dos intereses fue justamente el hermafrodita.

El desorden corporal que manifiesta el hermafrodita es de tipo siniestro, en la medida en que la normalidad afectada es la sexual. Hablar de lo siniestro, en dirección freudiana, supone hablar de contenidos reprimidos que irrumpen peligrosamente desde el ámbito de lo familiar. La diferencia sexual que la sociedad se encarga tan laboriosamente de establecer en todos los niveles es cuestionada por el hermafrodita, ya no en un sentido simbólico, como el andrógino, sino corporal. De aquí la radicalidad de su exclusión real en la sociedad decimonónica, su confinamiento en la feria de los monstruos, que contrasta con su inclusión como objeto discursivo en los registros literario, ocultista y científico, ya no sólo como hermafrodita sino sobre todo como andrógino.

Al respecto, las memorias de Herculine Barbin tienen el valor excepcional de que permitieron escuchar, por primera vez en la historia, la voz viva del hermafrodita: es el momento en que toma la palabra directamente y no se limita a ser sujeto (a estar sujeto) de la palabra del otro, sea éste poeta, ocultista o sexólogo. Llama la atención cómo en sus memorias la culta Herculine recurre a Ovidio y a su mito de Hermafrodito para explicar al lector su propia circunstancia, para hablar de la etapa de su vida en que, viviendo como mujer, estaba enamorada y era correspondida en su amor. Posteriormente, cuando su situación se modifica radicalmente y debe asumir una identidad social masculina (dado el predominio de rasgos viriles), Herculine se desliza hacia una postura más platónica, más serafiteana, cuando la sociedad le niega toda posibilidad de vida sexual y afectiva. En su aislamiento, en su ausencia de un lugar propio, Herculine, ahora Abel, transformado/a en un monstruo sin feria, recurre al suicidio, no sin antes escribir sus confesiones.

El/la hermafrodita Herculine, dormido/a a la realidad de la diferencia sexual, despierta como Abel a un mundo de sufrimiento, a uno en el que no existe un lugar apropiado para él, emisario de lo siniestro. La condición andrógina es imaginaria, propia del sueño, y su despertar implica reconocer el sufrimiento de la diferencia entre los sexos. En este sentido, Lautréamont fue mejor vidente que Balzac o Gautier, como puede apreciarse en el epígrafe que encabeza este capítulo final. Él, mucho más compasivo que sus colegas, presenta al hermafrodita durmiendo, le otorga ese carácter

lunar, endimiónico, tan grato a Keats y a Wilde. Sólo en el sueño, esto es, en tanto andrógino, puede el hermafrodita ser feliz. Lautréamont, clarividente y compasivo, quiere evitar, a toda costa, su despertar a un mundo que sin duda lo destruirá (como a Herculine) o que lo hará sujeto de risa y escarnio en el espacio público de una feria de monstruos.

Bibliografía

A) *Teoría, crítica e historia:*

- Abrams, Meyer H., *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*, W.W.Norton & Company, Nueva York, 1973.
- *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford University Press, Nueva York, 1971.
- Adams, Steven, *The Art of the Pre-Raphaelites*, Chartwell Books, Nueva Jersey, 1988.
- Alleau, René, Robert Amadou *et al*, *Rumbos actuales del ocultismo*, traducción de Amanda Forns de Gioia, Editorial Rodolfo Alonso, Buenos Aires, 1978.
- Amadou, Robert, *El ocultismo. Esquema de un mundo viviente*, traducción de Aurelio Garzón del Camino, Cía. General de Ediciones, México, 1954.
- Azcuy, Eduardo, *El ocultismo y la creación poética*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1982.
- Balakian, Anna, *El movimiento simbolista*, Guadarrama, Madrid, 1983.
- Béguin, Albert, *El alma romántica y el sueño*, traducción de Mario Monteforte Toledo, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- Benjamin, Walter, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres", traducción de H. A. Murena, en *Angelus Novus*, Edhasa, Barcelona, 1971.
- Birkett, Jennifer, *The Sins of the Fathers. Decadence in France 1870-1914*, Quartet Books, Londres, 1986.
- Blavatsky, H. P., *La Doctrina Secreta*, tomos I y III, traducción de varios miembros de la Sociedad Teosófica Española, Editorial Kier, Buenos Aires, 1974.
- *La clave de la teosofía*, traducción de José Xifré, Editorial Kier, Buenos Aires, 1993.
- *La voz del silencio*, traducción de Francisco Montoliú, Editorial Kier, Buenos Aires, 1992.
- Borel, Jacques, *Séraphita et le mysticisme balzacien*, Librairie José Corti, París, 1967.
- Bravo, Víctor Antonio, *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la narrativa fantástica y la naturaleza de la ficción*, UNAM, México, 1988.
- Bréhier, Émile, *Les idées philosophiques et religieuses de Philon d'Alexandrie*, Librairie Philosophique J. Vrin, París, 1925.

- Brisson, Luc, "Hermaphrodite chez Ovide", en *L'Androgyne dans la Littérature*, Albin Michel, París, 1990.
- Burton, Richard F., *Epilogo a las Mil y Una Noches*, prólogo, traducción y notas de Alberto Cardín, Laertes, Barcelona, 1989.
- Cansinos-Assens, R., *Salomé en la literatura*, Editorial América, Madrid, 1919.
- Conze, Edward, *El budismo. Su esencia y su desarrollo*, traducción de Flora Botton-Burlá, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
- Corbin, Alain, "Entre bastidores", en *Historia de la vida privada*, tomo 8: "Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada", dirección de Philippe Ariès y Georges Duby, Taurus, Madrid, 1992.
- Corbin, Henry, "Mundus Imaginalis, or the Imaginary and the Imaginal", en *Swedenborg and the Esoteric Islam*, Swedenborg Foundation, Pennsylvania, 1995.
- Couliano, I.P., *Éros et Magie à la Renaissance. 1484*, Flammarion, París, 1984.
- Courtine, Jean-Jacques, "El crepúsculo de los monstruos", en *sYc* N° 7, Buenos Aires, septiembre de 1996, pp. 7-42.
- Cranston, Sylvia, *The Extraordinary Life & Influence of Helena Blavatsky, Founder of the Modern Theosophical Movement*, Putnam Book, Nueva York, 1993.
- Chaves, José Ricardo, "Herculine Barbin o los nombres de lo innombrable", *Biblioteca de México* N° 44, marzo-abril de 1998.
- "La ronda de los magnetizadores (Hoffmann, Poe, Gautier, Castera)", *Jornadas Filológicas 1997. Memoria*, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1998.
- *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura de fin del siglo XIX*, UNAM, México, 1997.
- "Magia y ocultismo en el siglo XIX", *Acta poetica* N° 17, primavera de 1996, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
- "Nervo fantás(má)tico", estudio preliminar de *El castillo de lo inconsciente. Antología de literatura fantástica de Amado Nervo*, CONACULTA, en prensa.
- "Vampirismo y sexualidad en el siglo XIX", artículo de próxima publicación en el Anuario de Letras Modernas, UNAM.

- Darnton, Robert, *La fin des Lumières. Le mesmerisme et la Révolution*, traducción del inglés de Marie-Alyx Revellat, Librairie Académique Perrin, París, 1984.
- Davenport, John, *Aphrodisiacs and Love Stimulants with Other Chapters on the Secrets of Venus*, Lyle Stuart, Nueva York, 1966.
- Davis, Whitney, "The Renunciation of Reaction in Girodet's *Sleep of Endymion*", en: *Visual Culture. Images and Interpretations*, editado por Norman Bryson, Michael Ann Holly and Keith Moxey, Wesleyan University Press, New England, 1994.
- Delcourt, Marie, *Hermafrodita*, Seix Barral, Barcelona, 1969.
- Deveney, John Patrick, *Paschal Beverly Randolph. A Nineteenth-Century Black American Spiritualist, Rosicrucian, and Sex Magician*, State University of New York Press, Nueva York, 1997.
- *Diccionario de Hermenéutica*, dirigido por A. Ortiz-Osés y P. Lanceros, Universidad de Deusto, Bilbao, 1998.
- *Dictionnaire des mythes littéraires* (bajo la dirección de P. Brunel), Éditions du Rocher, 1988. Artículo "Androgynes", de Marie Miguet.
- Diego, Estrella de, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1992.
- Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford University Press, Nueva York, 1986.
- Duby, Georges, *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, prólogo y traducción de Arturo R. Firpo, Argot, Barcelona, 1983.
- Durand, Gilbert, *Ciencia del Hombre y Tradición. El nuevo espíritu antropológico*, traducción de Agustín López y María Tabuyo, Paidós, Barcelona, 1999.
- De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, introducción, traducción y notas de Alain Verjat. Anthropos, Barcelona, 1993.
- Echavarren, Roberto, *Arte andrógino: estilo versus moda en un siglo corto*, Ediciones de Brecha, Montevideo, 1997.
- Egmond, Daniël van, "Western Esoteric Schools in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries", en: *Gnosis and Hermeticism from Antiquity to Modern Times*, State University of New York Press, Nueva York, 1998.

- Eliade, Mircea, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, Vol. II, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1979.
- *Imágenes y símbolos*, Taurus, Madrid, 1979.
- *La búsqueda*, traducción de Dafne Sabanes y María Teresa la Valle, Ediciones Megápolis, Buenos Aires, 1971.
- *Mefistófeles y el andrógino*, traducción de Fabián García-Prieto, Guadarrama, Madrid, 1969.
- *Ocultismo, brujería y modas culturales*, traducción de Enrique Butelman, Paidós Orientalia, Barcelona, 1997.
- Emont, Nelly, "Les aspects religieux du mythe de l'androgyné dans la littérature de la fin du XIXe siècle", en *L'Androgyné dans la Littérature*, Albin Michel, Paris, 1990.
- Evola, Julius, *Metafísica del sexo*, traducción de Francesc Gutiérrez, Sophia Perennis, Barcelona, 1997.
- Faivre, Antoine, *Access to Western Esotericism*, State University of New York Press, Nueva York, 1994.
- *L'ésotérisme au XVIIIe siècle en France et en Allemagne*, SEGHERS, Paris, 1973.
- Felman, Shoshana, "La signature de Flaubert: La légende de saint Julien l'Hospitalier", *Revue des sciences humaines*, N° 181, 1981-1, Lille III.
- "Textuality and the Riddle of Bisexuality (Balzac, 'The Girl with the Golden Eyes')", *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1993.
- Ficino, Marsilio, *De Amore. Comentario a "El Banquete" de Platón*, traducción y estudio preliminar de Rocío de la Villa Ardura, Tecnos, Madrid, 1989.
- Fiedler, Leslie, "Freaks e imaginación literaria", *Biblioteca de México* N° 28, julio-agosto de 1995.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, traducción de Ulises Guiñazú, Siglo Veintiuno, México, 1984.
- Frattale, Loretta, "Introducción", *Andrógino*, de José Antich, Tecnos, Madrid, 1989.
- Furst, Lilian R., "Romanticism in Historical Perspective", en *Comparative Literature: Matter and Method*, University of Illinois Press, 1969.

- Gandillac, Maurice de, "Approches platoniciennes et platonisants du mythe de l'androgyne originel", en *L'Androgyne dans la Littérature*, Albin Michel, París, 1990.
- Garagalza, Luis, *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, presentación de A. Ortiz-Osés, Anthropos, Barcelona, 1990.
- Gay, Peter, *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud*, tomos I y II, traducción de Evangelina Niño de la Selva, Fondo de Cultura Económica, México, 1991.
- Godwin, Joscelyn, *The Theosophical Enlightenment*, State University of New York Press, Nueva York, 1994.
- Godwin, Joscelyn, Christian Chanel, John P. Deveney, *The Hermetic Brotherhood of Luxor. Initiatic and Historical Documents of an Order of Practical Occultism*, Samuel Weiser Inc., Maine, 1995.
- González Rodríguez, Sergio, "La belleza monstruosa", *Biblioteca de México* N° 28, julio-agosto de 1995.
- Guaita, Stanislas de, *En el umbral del misterio*, traducción de Miguel Jiménez Sales, Edicomunicación, Barcelona, 1992.
- Guénon, René, *Apreciaciones sobre la iniciación*, CS ediciones, Buenos Aires, 1993.
- *El teosofismo. Historia de una pseudorreligión*, traducción de Carlos J. Vega, Ediciones Obelisco, Barcelona, 1989.
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Editorial Crítica, Barcelona, 1985.
- Gullón, Ricardo, *Direcciones del modernismo*, Alianza Universidad, Madrid, 1990.
- "Espiritismo y modernismo", en *Nuevos asedios al modernismo*, edición de Ivan A. Schulman, Taurus, Madrid, 1987.
- Gutiérrez Girardot, Rafael, "Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica", en *Cuestiones*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- Hanegraaff, W.J., "Romanticism and the Esoteric Connection", en *Gnosis and Hermeticism from Antiquity to Modern Times*, editado por R. van der Broeck y W.J. Hanegraaff, State University of New York Press, Nueva York, 1998.

- Hebreo, Léon, *Diálogos de amor*, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, traducción de David Romano, Tecnos, Madrid, 1986.
- Heilbrun, Carolyn, *Toward a Recognition of Androgyny*, W.W.Norton and Company, Nueva York, 1993.
- *Herculine Barbin dite Alexina B.*, presentación de Michel Foucault, Gallimard, París, 1978.
- Héritier, Françoise, *Masculino/Femenino. El pensamiento de la diferencia*, Ariel, Barcelona, 1996.
- Hermes Trismegisto, *Obras completas*, (Edición bilingüe) traducción, notas y prólogo de Miguel Angel Muñoz Moya, Biblioteca Esotérica, Barcelona. Vol. I: 1985; Vol. II: 1987.
- *Hermetica. The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius*, traducción, notas e introducción de Brian P. Copenhaver, Cambridge University Press, Nueva York, 1992.
- Highwater, Jamake, *Myth and Sexuality*, Meridian Books, Nueva York, 1990.
- Hinterhäuser, Hans, *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Taurus, Madrid, 1980.
- Jiménez, Jorge, "De Platón a Michael Jackson. Entresijos del imaginario andrógino", *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, XXXIV (83-84), 1996.
- Jade, Cathy Login, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*, traducción de Guillermo Sheridan, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- King, Francis, *Modern Ritual Magic. The Rise of Western Occultism*, Prism Unity, 1990.
- *Sexo, magia y perversión*, Ediciones Felmar, Madrid, 1977.
- Lamas, Marta (compiladora), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, UNAM/ Programa Universitario de Estudios de Género, México, 1997.
- Larrea López, Juan Félix, *Modernismo y teosofía: Viriato Díaz-Pérez*, Libertarias/Prodhufi, Madrid, 1993.
- Litvak, Lily, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*, Taurus, Madrid, 1986.
- *Erotismo fin de siglo*, Antoni Bosch Editor, Barcelona, 1979.

- *Los gnósticos*, introducción, traducción y notas de José Montserrat Torrents, Editorial Gredos, Madrid, Vol. I: 1990; Vol. II: 1991.
- *Los libros de Hermes Trismegisto*, introducción de Louis Ménard, traducción de Guiomar Eguillor, Edicomunicación, Barcelona, 1987.
- Lovejoy, A., *La gran cadena del ser*, Icaria, Barcelona, 1983.
- Llopis, Rafael, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Ediciones Júcar, Madrid, 1974.
- Lovecraft, H.P., *El horror en la literatura*, traducción de Francisco Torres Oliver, Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- Mc Intosh, Christopher, *Éliphas Lévi and the French Occult Revival*, Samuel Weiser Inc., Nueva York, 1974.
- Mac Lean, Adam, *The Alchemical Mandala*, Phanes Press, 1989.
- Mead, Marion, *Madame Blavatsky. The Woman Behind the Myth*, Putnam Books, Nueva York, 1980.
- Mercier, Alain, *Éliphas Lévi y el conocimiento mágico*, EDAF, Madrid, 1976.
- *Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)*, Éditions A.-G. Nizet, París, Vol. I: 1969, Vol. II: 1974.
- Mettra, Claude, "Los hijos de la noche", en: *Rumbos actuales del ocultismo*, traducción de Amanda Fornas de Gioia, Editorial Rodolfo Alonso, Buenos Aires, 1978.
- Millot, Catherine, *Exsexo. Ensayo sobre el transexualismo*, traducción de Cristina Davie, Catálogos Editora, Buenos Aires, 1984.
- Moreau, Christian, *Freud y el ocultismo. El enfoque freudiano del espiritismo, la adivinación, la magia y la telepatía*, traducción de Rubén Núñez, Gedisa, Buenos Aires, 1983.
- Neubauer, John, *The Fin-de-Siècle Culture of Adolescence*, Yale University Press, 1992.
- Pagels, Elaine, *Los evangelios gnósticos*, traducción de Jordi Beltrán, Editorial Grijalbo, México, 1988.
- Paglia, Camille, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Vintage Books, Nueva York, 1991.

- Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, traducción de Bernardo Fernández, Alianza Universidad, Madrid, 1992.
- Paz, Octavio, *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, Barcelona, 1994.
- *Los hijos del limo*, Editorial Oveja Negra, Bogotá, 1985.
- Perrés, José, "Tiresias", *Biblioteca de México* N° 37, enero-febrero 1997.
- Peylet, Gérard, *Les evasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature "fin-de-siècle"*, Librairie Honoré Champion, París, 1986.
- Pierrot, Jean, *L'imaginaire décadent (1880-1900)*, Presses Universitaires de France, París, 1977.
- Pimentel, Luz Aurora, "Tematología y transtextualidad", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, tomo XLI, 1993, N°1, El Colegio de México.
- Platón, "Symposio", en *Diálogos*, tomo I (texto exacto a la edición hecha por la UNAM, 1921), Editora Nacional, México, 1972.
- Plotino, *Selección de las Enéadas*, (texto exacto a la edición hecha por la UNAM, 1925), SEP/Universidad Nacional de México, 1988.
- Praz, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, traducción de Jorge Cruz, Monte Avila Editor, Caracas, 1970.
- *El pacto con la serpiente. Paralipómenos de "La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica"*, traducción de Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- Priani, Ernesto, "En busca del hermetismo", en *Acta Poetica* N° 17, 1996, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
- Pulcini, Elena, "Diótima. El mito platónico de Eros y el matriarcado de Bachofen", en *Acta Poetica* N° 17, 1996, UNAM.
- Rice, Edward, *El capitán Richard F. Burton*, traducción de Miguel Martínez-Lage, Siruela, Madrid, 1990.
- Richter, Jean Paul, *Introducción a la estética*, edición de Pedro Aullón de Haro, Editorial Verbum, Madrid, 1991.
- Riffard, Pierre A., *L'ésotérisme*, Éditions Robert Laffont, París, 1990.
- Saslow, James M., *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*, Yale University Press, Westford, 1986.

- Schlegel, Friedrich, *Poesía y filosofía*, estudio preliminar, notas y traducción de Diego Sánchez Meca, Alianza Universidad, Madrid, 1994.
- Scholem, Gershom, *La cábala y su simbolismo*, traducción de José Antonio Pardo, Siglo XXI, México, 1978.
- Schubert, G.H., *La Symbolique du Rêve*, traducción y presentación de Patrick Valette, Bibliothèque de l'Hermétisme, Albin Michel, París, 1982.
- Sebastián, Santiago, *Alquimia y emblemática. La Fuga de Atalanta de Michael Maier*, prólogo de John Moffit, Ediciones Tuero, Madrid, 1989.
- Secret, F., *La kabbala cristiana del Renacimiento*, traducción de Ignacio Gómez de Liaño y Tomás Pollán, Taurus, Madrid, 1979.
- Selma, José Vicente, *Los prerrafaelitas. Arte y sociedad en el debate victoriano*, Montesinos, Barcelona, 1991.
- Slessor, Catherine, *The Art of Aubrey Beardsley*, Chartwell Books, Nueva Jersey, 1989.
- Singer, Irving, *La naturaleza del amor. I: de Platón a Lutero*, traducción de Isabel Vericat, Siglo Veintiuno, México, 1992.
- *La naturaleza del amor. II: Cortesano y romántico*, traducción de Victoria Schussheim, Siglo Veintiuno, México, 1992.
- Starobinski, Jean, "Jalones para una historia del concepto de imaginación" y "Sobre la historia de los fluidos imaginarios", en *La relación crítica (psicoanálisis y literatura)*, Taurus, Madrid, 1974.
- Swedenborg, I., *Antología*, Editora Nacional, Madrid, 1977.
- Viatte, Auguste, *Victor Hugo et les illuminés de son temps*, Les Éditions de l'Arbre, Montréal, 1942.
- Villena, Luis Antonio de, *Corsarios de gigante amarillo. Sobre el dandysmo*, Tusquets Editores, Barcelona, 1983.
- Yates, Frances A., *El iluminismo rosacruz*, traducción de Roberto Gómez Ciriza, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- *Giordano Bruno y la tradición hermética*, traducción de Domènec Bergadà, Ariel, Barcelona, 1983.
- Ziolkowski, Theodore, *Imágenes desencantadas (una iconología literaria)*, traducción de Aurelio Martínez Benito, Taurus, Madrid, 1980.

- Zohar. *Libro del Esplendor*, selección, prólogo, notas y traducción de Esther Cohen, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994.
- Zolla, Elémire, *Androginia*, traducción de Elena Amoros Arriero, Editorial Debate, 1990, Madrid.

B) Textos literarios:

- Antich, José, *Andrógino*, edición, introducción y notas de Loretta Frattale. Tecnos, Madrid, 1989.
- *Antología de la literatura fantástica*, hecha por Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1976.
- Arévalo Martínez, Rafael*, *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, Editorial Universitaria, Guatemala, 1951.
- *El hombre que parecía un caballo*, Editorial Universitaria Centroamericana, San José (Costa Rica), 1982.
- *El hombre que parecía un caballo y otros cuentos*, Colección Archivos, edición crítica a cargo de Dante Liano, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, 1997.
- Balzac, Honoré, “La fille aux yeux d’or”, *Oeuvres complètes*, tomo XIII, texto revisado y anotado por Marcel Bouteron y Henri Longnon, Louis Conard Libraire-Éditeur, París, 1948.
- *Melmoth reconciliado y otros cuentos fantásticos*, Valdemar, Madrid, 1997.
- *Obras completas*, tomo III, Aguilar, Madrid, 1975.
- “Sarrasine”, en *S/Z*, de Roland Barthes, Éditions du Seuil, París, 1970.
- “Séraphitâ”, *Oeuvres complètes*, tomo XXXI, Louis Conard Libraire-Éditeur, París, 1927.
- Baudelaire, Charles, “Le Peintre de la vie moderne”, en: *Oeuvres complètes*, Gallimard, París, 1976.
- *Les fleurs du mal*, Le livre de poche, París, 1972.

* Menciono tres ediciones de igual título de las narraciones de Arévalo Martínez con material diferente, siendo la más completa la más reciente.

- Beardsley, Aubrey, *La historia de Venus y Tannhäuser*, edición de Margarita Ardanaz. Hiperión, Madrid, 1993.
- Carpenter, Edward, *L'Avenement de l'Amour*, traducción de A. Marsen, Librairie de l'Art Indépendant, Paris, 1917.
- Castera, Pedro, *Las minas y los mineros. Querens*, edición, introducción y notas de Luis Mario Schneider, UNAM, México, 1987.
- Crowley, Aleister, *The Book of Thoth*, Samuel Weiser Inc., Maine, 1974.
- *The Confessions. An Autohagiography*, edición a cargo de John Symonds y Kenneth Grant, Arkana, Londres, 1989.
- Darío, Rubén, *Cuentos fantásticos*, selección y prólogo de José Olivio Jiménez, Alianza Universidad, Madrid, 1982.
- *Los raros*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1985.
- Ewers, H.H., *La mandrágora*, traducción de José Rodríguez Ponce, Valdemar, Madrid, 1993.
- Gautier, Théophile, "El club de los Haschischins", en: *El Club del Haschisch. La droga en la literatura*, edición de Peter Haining, Taurus, Madrid, 1976.
- *Espirita*, traducción, introducción y notas de Guillermo Carnero, Edhasa, Barcelona, 1970.
- *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, prefacio de Jean Gaudon, Gallimard, París, 1981.
- *Mademoiselle de Maupin*, Garnier-Flammarion, París, 1966.
- Gómez Carrillo, Enrique, *Tres novelas inmorales*, prólogo de José María Martínez Cachero, Agencia Española de Cooperación Internacional/Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1995.
- Gómez de la Serna, Ramón, *Retratos completos*, Aguilar, Madrid, 1961.
- González, Emiliano, *Almas visionarias*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- González, Emiliano y Beatriz Álvarez Klein, *El libro de lo insólito (antología)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- Hesse, Hermann, *Demian*, traducción de Luis López Ballesteros, Ediciones Prisma, México, 1998.
- Hoyos y Vinent, Antonio, *El pecado y la noche*, Editorial Agata, Madrid, 1994.

- *La vejez del Heliogábalo*, prólogo de Luis Antonio de Villena, Mondadori, Madrid, 1989.
- Huysmans, J.-K., *A rebours*, Gallimard, París, 1977.
- *Allá lejos*, prólogo de Luis Antonio de Villena, traducción de Germán Gómez de la Mata, Bruguera, Barcelona, 1986.
- Jensen, Wilhelm, *Gradiva*, Ediciones Noé, Argentina, 1974.
- Keats, John, *Poesía completa*, Tomo I, edición bilingüe, traducción de Arturo Sánchez, Ediciones 29, Barcelona, 1997.
- Keats, John y Percy Bysshe Shelley, *Complete Poetical Works* (with the explanations of Shelley's poems by Mrs. Shelley), The Modern Library, Nueva York, s.f.
- Lautréamont, Conde de (Isidore Ducasse), *Obras completas*, introducción, traducción y notas de Aldo Pellegrini, editorial Argonauta, Buenos Aires, 1986.
- Lorrain, Jean, *El Señor de Phocas*, traducción de Carlos de Battle, Editorial El Libro, Buenos Aires, 1955.
- Lugones, Leopoldo, *Las fuerzas extrañas. Cuentos fatales*, presentación de Noé Jitrik, Trillas, México, 1992.
- Martín Triana, J.M., *El prerrafaelismo: historia y antología* (edición bilingüe), Ediciones Felmar, Madrid, 1976.
- Mirbeau, Octave, *El jardín de los suplicios*, preliminar de Luis Antonio de Villena, traducción de Ana María Aznar, Cupsa Editorial, Madrid, 1977.
- Nervo, Amado, *Obras completas*, tomo I, Aguilar, Madrid, 1962.
- Novalis, *Los discípulos en Saïs*, Hiperión, Madrid, 1988.
- Ovidio, *Metamorfosis*, Vol. I., introducción, traducción y notas de Rubén Bonifaz Nuño, Secretaría de Educación Pública, México, 1985.
- Péladan, Joséphin, *Curieuse!*, Editions Slatkine, Ginebra, 1979.
- *De l'androgynie. Théorie plastique*, Editions Savoir pour Être, Bruselas, 1994.
- *L'initiation sentimentale*, Editions Slatkine, Ginebra, 1979.
- Rachilde, *Monsieur Vénus*, prólogo de Maurice Barrès, Flammarion, París, 1977.
- Rider Haggard, H., *Ella*, traducción de Montserrat Neira, ROCA, México, 1978.
- Randolph, Pascal Beverly, *Ravalette. The Rosicrucian's Story*, Philosophical Publishing Company, 1939.

- Roso de Luna, Mario, *De Sevilla al Yucatán. Viaje ocultista a través de la Atlántida de Platón*, Biblioteca de las Maravillas, Tomo V, Editado por Vida y Ciencia, Sevilla, 1918.
- *Del árbol de las Hespérides. Cuentos teosóficos españoles*, Edicomunicación, Barcelona, 1988.
- Swinburne, A., *Lesbia Brandon*, traducción y prólogo de Alberto Cardín, Laertes, Barcelona, 1982.
- Valera, Juan, "Morsamor", en: *Obras completas*, tomo I, Aguilar, Madrid, 1958.
- Wilde, Oscar, *Obras completas*, traducción de Julio Gómez de la Serna, Aguilar, Madrid, 1991.
- *Writing of the 'Nineties from Wilde to Beerbohm*, editado por Derek Stanford. Everyman Library, Londres, 1971.
- Yeats, W.B., *Antología bilingüe*, introducción y traducción de Enrique Caracciolo Trejo, Alianza Editorial, Madrid, 1990.
- *Autobiografías II. El estremecimiento del velo*, Monte Ávila, Caracas, 1979.
- *Collected Poems*, Macmillan, Londres, 1971.
- *Ideas sobre el bien y el mal*, traducción de Esther Elena Sananés, Ediciones Felmar, Madrid, 1975.
- *Rosa alquímica*, traducción de José Ramón Valdés, Mondadori, Madrid, 1992.
- *Símbolos*, selección, traducción y prólogo de Juan Tovar, Era, México, 1977.