

grandes ideales se transforma en un hombre abúlico, neurótico e individualista, de extrema sensibilidad; a veces místico, a veces lujurioso, a veces ambas cosas.

La evolución del héroe romántico no es tan lineal como podría deducirse de Praz.² La melancolía del personaje masculino de fin de siglo no es producto sólo de una transformación del hombre fatal de la primera parte del siglo, no se trata sólo de un hombre *afeminado*, en el sentido de haber perdido acción y movimiento y ganado pasividad y silencio. El tipo del héroe melancólico de fin de siglo se alimenta, además del hombre fatal a la Byron, del hombre sensible, muchas veces artista, soñador, contemplativo, en la línea del Werther de Goethe o del René de Chateaubriand, aquejado del *mal du siècle*. Praz ubica los orígenes del héroe romántico desde la tradición inglesa, y descuida un poco las contribuciones continentales, específicamente alemanas y francesas. Hay, pues, dos tipos masculinos que conviven en el primer romanticismo, el hombre fatal y el hombre sensible—ambos antiburgueses ideológicamente—que confluyen, durante el romanticismo tardío, en el héroe melancólico, igualmente antiburgués.

Dicho héroe melancólico es un elemento que viene a triangular (y a dinamizar) la aparentemente estática dualidad de mujer fatal/mujer frágil (estática cuando se la ve sin su contraparte masculina), omnipresente en la narrativa finisecular, ya sea en su versión europea (decadente-simbolista), ya en su expresión hispanoamericana («modernista»). Se establece entonces una cierta lógica entre los tres elementos, que no siempre tienen que aparecer juntos. Lo más normal es que la trama sólo involucre a dos de ellos, aunque implícitamente suponga el tercero, dado el carácter «programado,» previsible, de dicha red de personajes. En ambas posibilidades, la constante es el héroe melancólico, dado que es el punto central de este esquema masculino en el que el hombre domina (sádicamente) a la mujer frágil, pero a su vez es dominado (masoquistamente) por la mujer fatal. Se trata de una cadena de sumisiones, en la que los dos sexos no pueden convivir en un mismo nivel sino siempre bajo la lógica de la subordinación de uno al otro.

En esta dinámica triangular el hombre anhela a la mujer frágil en tanto sublimación sexual y, por ende, en tanto trascendencia espiritual vista como «liberación de la carne.» Como dicha alquimia del deseo (de lo físico a lo espiritual) casi nunca es posible en la realidad, la mujer idealizada debe morir (como ocurre en la novela *De sobremesa*, del colombiano José Asunción Silva) o, de plano, ya estar muerta (como pasa en *Bruges-la-Morte*, del belga Georges Rodenbach). Aquí la mujer difunta viene a equipararse al triunfo de la carne (masculina) sobre la naturaleza, vista sobre todo como sexualidad. Valle-Inclán, en su *Sonata de otoño*, también juega con estas posibilidades. Este vínculo entre hombre melancólico y mujer frágil normalmente tiende a asociarse con lo maternal, siempre en la línea de la mujer inaccesible sexualmente. Esto es

muy claro en un autor como Rodenbach, en cuya narrativa el personaje masculino casi siempre vive en compañía de una madre o de una sirvienta vieja que hace las veces de aquélla, y que busca que la decisión masculina favorezca a la mujer frágil, esto es, a la sublimación. Igualmente puede apreciarse en la novela de Silva con el personaje de la abuela del héroe, cuya imagen al final de la historia viene a fundirse con la de Helena, la mujer frágil, en la imaginación masculina.

Pero si la relación del héroe melancólico y la mujer frágil se encuentra dominada por un rasgo sádico del hombre hacia la mujer, en el caso de la relación del héroe con la mujer fatal el signo se invierte y es el masoquismo el que se impone, con el hombre como elemento débil y pasivo. En este caso el hombre desea a la mujer en tanto cuerpo. La palabra clave ya no es sublimación sino lujuria, caída en la sexualidad, adiós a la trascendencia. El hombre renuncia al espíritu para sucumbir al apetito corporal. Sólo puede acceder al sexo sometiéndose a la mujer, encarnación de la naturaleza. De aquí que la mujer fatal signifique degradación para el hombre en lo que tiene de más humano: la razón. No es extraño que en estos casos el héroe melancólico acabe mal, como corresponde al transgresor del orden masculino, el que dice no a la cultura (a la sublimación) y sí a la naturaleza (a la sexualidad). Entonces el personaje acaba muerto o loco, en cualquier caso, fuera del orden social.

Este héroe tiende a coincidir con el artista, dada su gran sensibilidad, lo que viene a aumentar sus problemas pues el artista tiene un papel ambivalente en la sociedad masculina. Es antiburgués en estética, en filosofía, en conducta. Sin embargo, no lo es en sus representaciones de la mujer, que se pliegan a la ideología antifemenina imperante. En este sentido, su arte rebelde está a la defensa del derecho masculino. Comparte los mismos miedos y prejuicios sexuales que el burgués. No por ello éste confía en aquél: su cercanía con las pasiones y su alejamiento de la razón lo acercan peligrosamente a las mujeres. Así, al marginamiento social que sufre el artista en la sociedad burguesa del XIX, hay que añadir una cierta marginación sexual que él mismo se encarga de producir en la escena literaria con personajes que hacen del sexo—ya sea por represión, ya por compulsión—una vía de trascendencia más allá del matrimonio burgués, como los viajes a tierras exóticas, como las drogas, como la magia y el ocultismo, que tanta importancia tuvieron en la imaginación finisecular, tan romántica como la de principios de siglo, sólo que con una intensidad melancólica, más artificialista y menos naturalista; menos vital e ingenua, más decadente y desencantada. El asunto de la sexualidad se convierte en terreno franco de la literatura, sin que tenga que justificarse por el amor. Algunos de ellos—los esteticistas como Wilde—acuden a la belleza como guía. Otros al misterio (Rodenbach, Péladan), unos más a la transgresión (Aleister Crowley y Swinburne en Inglaterra, Antonio de Hoyos y Vinent en España). De ahí esa

abundancia de sádicos y masoquistas, de necrofilicos y fetichistas, de pederastas y lesbianas, una verdadera galería de personajes «pervertidos y refinados» que pululan en la narrativa de simbolistas, modernistas y decadentes.³

Para fines de siglo XIX la exaltación de las pasiones del primer romanticismo ya no resulta tan atractiva tal cual. Ahora las pasiones han de someterse al alambique del artificio. La emoción debe ser elaborada, lo que se traduce en poner más atención a aspectos formales, a la musicalidad de la prosa, a la hibridización de los géneros: el poema en prosa, la prosa poética. La pasión cede su puesto al cerebro, a un arte más intelectual—no necesariamente más racionalista—al que le interesa no sólo el producto de la creación sino también sus mecanismos. En este sentido las vanguardias de principios de siglo XX lo que harán es acentuar, intensificar, algunas tendencias presentes ya en el simbolismo. Dicho «intelectualismo» de las razones y los medios expresivos puede convivir tanto con una estética idealista (como la del simbolismo) como con una estética más materialista, más de reducción del acto creativo a los engranajes de lo inconsciente (como la del surrealismo).

Crisis de identidad masculina y temor de castración

La condenación de la sexualidad y de la sensibilidad que recae sobre las mujeres en un medio burgués y pretendidamente cerebral, también excluye al artista. En los nuevos tiempos que corren la pasión ya no es una vía de apropiación del universo—como en el primer romanticismo—sino una grieta por la que puede disolverse una identidad masculina en crisis ante el avance feminista, que aunque exagerado por muchos autores misóginos, era real. En un siglo que había hecho del cerebro el órgano distintivo del sexo masculino (así como el útero lo era de la mujer) no podía dejar de asombrar, por ejemplo, que las pocas mujeres que accedían a las universidades pudieran desempeñarse con tanta o mayor holgura que sus compañeros varones. Las consecuencias sobre la propia identidad no se hacen esperar: si algunas actividades que confieren prestigio y peso a los hombres lo hacen no por aspectos esenciales, exclusivos suyos, sino por la prohibición de realizarlas a las mujeres, entonces ¿dónde está la esencia de la hombría y, más allá, la esencia de cada sexo?

Cuando se habla del cerebro como órgano distintivo del hombre no se trata sólo de apelar a una Razón abstracta sino de vincular saber y poder: el cerebro es el instrumento de transformación y dominación de la naturaleza (incluida la mujer), en una época de descubrimientos científicos, técnicos y sexuales. Es el cerebro el que funda el carácter demiúrgico del varón, su capacidad de modelar y transformar en su beneficio la materia bruta que lo rodea. En estos sentidos el cerebro no deja de revestirse de caracteres fálicos, tanto si se le ve por el lado de la fertilidad, de la creación de formas e instituciones, como si se le ve por el

lado del dominio, del poder: sobre la naturaleza, sobre los animales, sobre las mujeres.

En su libro *L'identité masculine en crise*, de Annelise Maugue, la autora aclara sobre esta reformulación de identidades que el siglo XIX propicia:

La Révolution de 1789 et la révolution industrielle ont transformé les status et les rôles, bouleversé les valeurs, remodelé les identités: dès les années 1830, la question de la femme commence à se poser en référence à des comportements qui n'engagent plus seulement quelques personnalités d'exception. Les signes avant-coureurs se multiplient, qui annoncent cette période de 1871 à 1914, période de paix et de stabilité relatives, où les femmes vont engranger des avancées pratiques, symboliques et théoriques. (1987, 8)

Postular «la question de la femme» tiene consecuencias no sólo sobre la propia mujer, sino también sobre el estatuto masculino. En un sistema binario donde la oposición masculino/femenino está fijamente definida por la convención, por la tradición, recomponer lo femenino conlleva automáticamente a recomponer lo masculino. En esta visión ideológica, lo femenino sólo puede crecer disminuyendo lo masculino. Si la mujer gana nuevos espacios (sociales, económicos, sexuales) sólo puede hacerlo restringiendo los espacios varoniles. Si la mujer gana cuerpo y vitalidad, debe ser extrayéndoselos al hombre. No es posible la convivencia hombre/mujer fuera de un marco jerárquico, de dominación de uno sobre otra. De aquí que si la mujer cambia, debe ser para mal (del hombre y de la sociedad). Esta concepción de la relación entre los sexos se manifiesta en rebeldía femenina, en angustia masculina. En este contexto, no es raro que proliferen en las esferas artísticas y literarias (dominadas por hombres) representaciones de la mujer fatal, ya sea en versiones más realistas, o bien, bajo las máscaras de esfinges, sirenas o vampiras. Ya se mencionó anteriormente que Mario Praz vincula la transformación del hombre fatal en héroe melancólico con el auge de la mujer fatal.

Ahora bien, en el orden de la representación la mujer aparece con un poder que en la realidad no tiene, lo que es señal de la angustia del hombre histórico por su desposesión, la que lo lleva a agrandar los poderes de su enemiga. Por distintas vías él se va viendo privado poco a poco de los medios habituales con que ha asegurado sus aspiraciones demiúrgicas y de dominio, que hunden sus raíces en un sentido psíquico de identidad.

El carácter burocrático de la sociedad moderna induce a los hombres a la pasividad, los «feminiza.» Hay una inadecuación entre las actividades cotidianas del hombre y sus fantasmas de fuerza y esplendor. Para compensar esta falta, el burgués recurre a la familia, donde puede reinar, esto es, ganar identidad, como padre y esposo. Por su parte el artista tiene la catarsis creadora para sobrellevar su duelo íntimo, el de una mujer sumisa que la historia moderna busca trastocar en mujer fatal.

En países como Estados Unidos, Inglaterra, Alemania y Francia «la sensación de que la masculinidad estaba en peligro se profundizó según adquiría importancia la campaña en favor de los derechos de las mujeres» (Gay 1991, 1: 182). Así, a los cambios en los roles laborales propiciados por la economía moderna, se vinieron a añadir aspectos más directamente ideológicos y políticos, como la adquisición de una independencia jurídica (sin la tutela del marido o del padre) o el acceso de las mujeres a la educación y al sufragio. El feminismo o simplemente el cambio de ciertas conductas de la mujer eran percibidos psicológicamente por muchos hombres como amenaza de castración. Un elocuente testimonio literario de dicho temor lo encontramos en el diario del escritor francés Edmond de Goncourt:

Anoche soñé que estaba en una fiesta, llevando una corbata blanca. En esa fiesta veía a una mujer entrar y la reconocía como una actriz de teatro de bulevar, pero sin poder dar nombre a su rostro. Estaba envuelta en una mascada, y sólo me di cuenta de que estaba completamente desnuda cuando saltó sobre la mesa, donde dos o tres muchachas estaban tomando té. Entonces empezó a bailar, y al bailar daba pasos que mostraban sus partes íntimas armadas con las mandíbulas más terribles que uno pueda imaginarse, abriéndose y cerrándose, exponiendo una hilera de dientes. El espectáculo no tenía sobre mí ningún efecto erótico, salvo el de llenarme con unos celos atroces, y provocarme un deseo feroz de hacerme poseedor de sus dientes ... puesto que estoy empezando a perder todos los míos. ¿De dónde diablos pudo venir un sueño tan estrafalario? No tiene nada que ver con la toma de la Bastilla. (Citado por Gay, 186)

Este sueño-ejemplo no de la ortodoxa envidia del pene a la Freud sino más bien de envidia de la vagina dentada a la Goncourt-fue anotado por el escritor un 14 de julio de 1883, día de la Bastilla, y a pesar de su observación final de que nada tiene que ver con dicha fecha, quizás sí la tiene si leemos dicho sueño como la proyección de un temor, al tiempo que individual, colectivo, producido por la amenaza de mujeres fuertes, competitivas y castrantes, ajenas al esquema tradicional en que ser mujer se identificaba con hogar y maternidad. Esa mujer de vagina dentada que salta sobre la mesa y baila encarna ese poder que el hombre cree haber perdido y ahora (representado por los dientes); se trata de un asalto feminista a la Bastilla fálica de Goncourt. Dicho sueño, ubicado en el contexto cultural de la época, pone de manifiesto una ausencia, una falta, que sumen al sujeto masculino en la nostalgia (la envidia) de lo perdido. Duelo y melancolía por la mujer ideal, ausente, muerta (como en Rodenbach), por un poder que se tuvo y que, día a día, se pierde o se cree perder, muy acorde con una época percibida como de apocalíptica decadencia.

Estrategias de evasión

Todo el aparato ideológico y científico que el siglo XIX levantó para justificar patrones de superioridad entre los sexos (Comte, Spencer, Darwin, Vogt, etc.),⁴ y que igualaban la mujer con el niño y el «primitivo,» a la larga resultó contraproducente para el propio hombre. Por un lado, fue incapaz de contener por mucho tiempo los cambios sexuales que la modernización de la sociedad favorecía. Por otra parte, se produjo una desvalorización de las mujeres reales a los ojos masculinos, quienes fueron vistas en el mejor de los casos como niñas con cuerpo adulto, mentalmente infantiles (futuras esposas y madres), o bien, como monstruos lujuriosos ávidos del dinero y del poder masculinos. En uno u otro caso, la mujer nunca puede ser una compañera a la altura del hombre (según su heroica autoconcepción). La amistad entre los sexos no es posible por mucho tiempo, pues rápidamente deriva en la subordinación y la explotación de uno por otro, cuyos extremos, si nos atenemos al registro imaginario del arte y la literatura, son la madre que muere en el parto como ofrenda al paterfamilias y el hombre que sucumbe por la acción destructora de la mujer fatal.

Para fines de siglo, la bondad femenina sólo existe en el ámbito maternal, que es sexualmente inaccesible. Los hombres jóvenes, crecidos en la ideología de la monja doméstica ya definida por Dijkstra, no encuentran en las mujeres jóvenes los ideales buscados. Así, muchos de ellos—los artistas, sobre todo—puestos a elegir entre la mujer infantil y la moderna castrante, rechazan a ambas y adoptan la soltería como estilo de vida. Dicha soltería puede adquirir la forma seudomística de un celibato tormentoso (el Gabriel Montero de *El enemigo*, del mexicano Efrén Rebolledo) o la forma mundana del eterno galanteo sin mayores compromisos (el Marqués de Bradomín ideado por el español Valle-Inclán). Como complemento, no faltaban las «amistades ideales» con gente de su propio sexo. Estas amistades masculinas se revistieron de una vocación de pureza y trascendencia *entre iguales*, que durante el siglo jamás fue posible entre miembros de diferente sexo.

En un tiempo en que el descubrimiento y divulgación de la sexualidad femenina despoja a las mujeres de «inocencia» (dada la condición de culpa asociada al sexo), no es raro que el artista vea en la infancia uno de los últimos reductos de la pureza, visión que muy pronto se desmorona con la llegada de Freud con su teoría de la sexualidad infantil—que tanto escandalizó a sus contemporáneos—pero esto será hasta el nuevo siglo. Dado que la mujer estaba tan ansiosa de asumir su cuerpo y su deseo, ella no podía ser por más tiempo el ideal de belleza que, como bien lo apuntan autores como Dijkstra y Paglia, en el fin de siglo estuvo representado más bien por el adolescente. En la imaginación de muchos artistas es el efebo el que asume el ideal estético que la mujer abandona:

A new admiration developed for the special beauty of the male. Man, it was now argued, with numerous quotations from Plato, had all the «soft,» physical attractions of woman, plus the male's exclusive capacity for intellectual transcendence. The ephebe, the sensitive male adolescent, not woman, was the true ideal of aesthetic beauty. Indeed, the young, fully grown male, the «blond god,» his lingering freshness enhanced by muscular development and physical strength, seemed to many artists and intellectuals fleeing woman the personification of the magnificent, aggressively evolving mind of man. (Dijkstra 1986, 199-200)

Recordemos que la adolescencia no se ha percibido siempre igual, no es algo que se ha dado de forma constante en todas las épocas. Se trata más bien de una categoría histórica de la que puede hablarse con propiedad a partir del siglo XIX, en tanto creación burguesa.⁵ En el caso del culto finisecular al adolescente, encontramos que a veces se fusiona con otro tema privilegiado de la época: el andrógino.

La fascinación del andrógino: de Balzac y Gautier a Péladan y Nervo

Si bien la figura del andrógino no nace literariamente en el siglo XIX, éste fue su momento privilegiado, gracias al impulso que le dio la imaginación romántica. Siglos atrás Ovidio en sus *Metamorfosis* había contado la historia de Hermafrodito (IV, 285-388), con lo que dicho motivo pasó del mito a la literatura y al arte. Con el triunfo cristiano, el andrógino pierde vigor popular y no es sino hasta el Renacimiento que reaparece con fuerza, cuando neoplatónicos, hermetistas y cabalistas lo ponen de nuevo a circular. Desde estas esferas influirá al místico alemán Jacob Boheme, al sueco Swedenborg y a William Blake, entre varios.⁶ A través de los escritos visionarios de Swedenborg, llega a Balzac, quien desarrolla el asunto en *Séraphita* (1835). Esta novela estuvo muy presente a lo largo del siglo XIX, contribuyendo a la popularización del andrógino en medios literarios y ocultistas. El romanticismo encontró en dicho motivo terreno fértil para sus preocupaciones de trascendencia, de superación de una realidad material y sexual. Séraphita-Seraphitus llama a sus enamorados Wilfrido y Minna a adoptar su naturaleza angelical, plenitud libre de la incertidumbre de los sexos.

Casi al mismo tiempo en que Balzac publica su *Séraphita*, Théophile Gautier da a conocer *Mademoiselle de Maupin* (1836-1837), donde se aborda el asunto de la ambigüedad sexual mediante el recurso del andrógino. Pero, a diferencia de la versión mistificante y swedenborguiana de Balzac, en Gautier el andrógino aparece en un ambiente mundano y profano. Así, ya desde la primera mitad del XIX el andrógino delimita las dos vías que seguirá en lo que queda del siglo: una mí(s)tica y otra profana. La primera lo enfoca como

principio de identidad suprema donde los opuestos conviven o se superan. La otra, la secular, laiciza el motivo, lo vuelve una posibilidad de nuevos goces terrenales, lo sexualiza. En esta segunda vertiente se le asocia con la pederastia, el incesto entre hermanos y el lesbianismo. Mircea Eliade, en su ensayo *Mefistófeles y el Andrógino*, ve esta sexualización del motivo como una decadencia, como una profanación, pero no hay tal cosa, pues ya desde su origen con Gautier estaban presentes esas tendencias mundanas. En todo caso, dicha sexualización crecería por efecto de la secularización generalizada de la época, que tornaba lo celestial en terrenal.

Tampoco Balzac es tan sublime como piensa Eliade. Si bien en *Séraphita* la figuración del andrógino tiene características místicas, en otras narraciones como *Sarrasine* o *La fille aux yeux d'or*, la androginia se vuelve terrenal, encarna en el hermafrodita, en un contexto profano y sexual, de seducción mundana. Aquí la androginia no tiene la connotación de trascendencia espiritual sino, como en Gautier y en los decadentes, de ambigüedad sexual, de pluralidad de sexos, de exploración más allá de los límites de la heterosexualidad burguesa y productiva.

Para fines de siglo el andrógino encarna en la obra del escritor y ocultista francés Josephin Péladan. En varias de sus novelas, en especial en *L'Androgyne* (1891), está asociado con el adolescente y la pederastia, sin perder su carácter sublime—a contrapelo de lo afirmado por Eliade:

Eros intangible, Eros uranien, pour les hommes grossiers des époques morales tu n'es plus qu'un péché infâme; on t'appelle Sodome, céleste contempteur de toute volupté. C'est le besoin des siècles hypocrites d'accuser la Beauté, cette lumière vive, de la ténèbre aux coeurs vils contenue. Garde ton masque monstrueux qui te défend du profane! Los à toi!

Anges de Signorelli, S. Jean de Léonard ... vrais anges du vrai ciel, brûlants Séraphs et Kerubs abstraiteurs, tenants des trônes de Iavhé. Seigneurie et essence Déiforme!—Prince du Septenaire, qui tour à tour commandes et obéis. O sexe initial, sexe définitif, absolu de l'amour, absolu de la forme, sexe qui nies le sexe, sexe d'éternité! Los à toi, Androgyne. (Citado por Praz 1969, 339)

Se puede tender en el siglo XIX un arco de figuraciones del andrógino en la literatura francesa que va desde Balzac y Gautier, a principios de la centuria, hasta Péladan, en pleno fin de siglo, sin abandonar sus repercusiones en otras lenguas. Como ejemplo, en Inglaterra, Swinburne, Wilde y Aleister Crowley, son algunos de sus cultores, más con matices de lujuria que de alegoría mística, aunque, como en Péladan, esta separación no es tan tajante. Entre los modernistas hispanoamericanos, el nicaragüense Rubén Darío, en algunos poemas, o el mexicano Amado Nervo, en su novela *El donador de almas* (1899), retoman la idea de la androginia. En esta novela corta, Nervo trata el asunto de una

manera irónica y divertida, con claras referencias a Balzac, Gautier y Péladan (la trinidad francesa de la androginia del XIX), lo que, a casi cien años de distancia, la vuelve mucho más disfrutable que, por ejemplo, la solemne narración balzaciana. Abundemos un poco más en este texto de Nervo, dado que es el menos conocido.

En *El donador de almas* encontramos una dualidad de personajes masculinos, el poeta y ocultista Andrés Esteves y el científico Rafael Antiga. El primero, por medio de sus artes ocultas, dona un alma sin sexo pero con cuerpo femenino al segundo, agobiado por la soledad y la melancolía. Éste puede oír a esa alma, dialogar con ella, mientras ésta anda fuera de su cuerpo, el de una monja que, en un convento en México, es presa de raptos místicos. Mientras está fuera del cuerpo, Alda—que así se llama el alma errante—deambula por esferas y mundos desconocidos y esplendentes (en clara e irónica alusión a los viajes cósmicos de los ángeles andróginos de Swedenborg y Balzac) y también ayuda al Dr. Antiga en sus diagnósticos, quien, al nunca fallar, se vuelve famoso no sólo en su país sino en el mundo entero. El doctor se enamora de su alma consejera, que, sin embargo, no puede corresponderle, pues «el amor radica en la voluntad y yo no tengo voluntad propia,» le dice Alda. Pero ocurre que un día, a petición del doctor, el alma pasa tanto tiempo fuera del cuerpo que éste muere. Para no quedar desligada de este mundo material, al ánima no le queda más remedio que introducirse rápidamente en el cuerpo del doctor, que entonces se convierte en un *hermafrodita intelectual*: «¡Ser un mismo cuerpo con dos almas! Tener en sí a la amada, en sí poseerla. ¡Acariciarla acariciándose! Sonreírla, sonriéndose ... glorificarla glorificándose ... » (1989, 38).

El andrógino de Nervo tiene un carácter narcisista puesto que «el hombre en realidad al amar a una mujer no ama en ella más que lo que a él le da ilusión de belleza ... Se ama, pues, a sí mismo amándola a ella, y deja de amarla cuando la ha desnudado de aquel atavío con que la embelleció primero ... En cuanto a la mujer, ésa se enamora del amor que inspira, esto es: de sí misma también» (33). La mujer no tiene peso específico y parece ser una pantalla en la que el hombre proyecta sus propios deseos; ella, por su parte, ni siquiera se proyecta, ama su propia vacuidad.

Con la natural inestabilidad de la condición andrógina, que tiende a cuajarse momentáneamente ya en hombre, ya en mujer, según el sexo de quien lo interpele, el matrimonio interior entre Alda y Rafael no dura mucho. Ella «era absorbente y caprichosa en todo: ¡mujer al fin!» aparte de haber perdido sus dotes extraordinarias al estar permanentemente encarnada, con lo que el éxito ya no acompaña al doctor. Deciden separarse con la ayuda del poeta, Andrés, con lo que Alda queda liberada y se incorpora al orden cósmico, mientras los dos amigos quedan solos en la estancia. La novela se inicia con un diálogo amoroso entre ambos hombres que se inscribe en la moda de las amistades

sublimes del mismo sexo, y concluye con los dos amigos juntos en el crepúsculo, con Alda que se pierde en los espacios. El encuentro con la mujer (y la consecuente androginización) ha sido sólo un etapa pasajera y sin futuro que rápidamente retorna a la condición inicial, masculina.

Además de la visión narcisista y masculina del narrador, hay una clara conciencia de la tensión entre los sexos:

el doctor y Alda se amaban a pesar de todo, y el amor no es acaso más que una encantadora forma del odio entre los sexos, de ese odio secular que nació con el hombre y que continuará *in aeternum*. ¡Oh, sí, los sexos se odian! El beso no es más que una variante de la mordida. El amor en sus impulsos tiene ferocidades inauditas ... ¿No habéis visto alguna vez a una madre joven besar a su hijo hasta hacerle llorar, besarle con furia, casi con ira, causarle daño? Pues lo propio haría con su amado si tuviese vigor para ello. (46)

Es en este ambiente de «odio entre los sexos» en que cobra especial relieve la figura del andrógino, como un medio frustrado de superarlo. Así lo demuestra el final de la novela, que confirma el carácter masculino y «homosexual» de la narración. Dado que el beso entre los sexos «no es más que una variante de la mordida,» esto es, de la castración; dado que tampoco es posible por mucho tiempo la convivencia andrógina—armónica—sólo queda la monosexualidad, la propia, la única, la varonil.

Amores de Des Esseintes y Miss Urania

A rebours (1884) es la novela de Huysmans en la que los temas de la adolescencia y la androginia están presentes aunque de manera separada, animados por un deseo homosexual, latente pero nunca demasiado explícito. En el capítulo VI de la novela, Des Esseintes se cruza en la Rue de Rivoli con un joven de dieciséis años, «un enfant pâlot et futé, tentant de même qu'un fille.» Sin conocerse de antes, se ponen a charlar, y terminan yendo a un prostíbulo del que el jovencuelo se hará cliente esa y otras noches a cuenta de Des Esseintes. Su idea es corromper al joven, acostumbrarlo a las delicias del burdel y, después de un tiempo, cortar los pagos. Sin ingresos el joven recurrirá a la delincuencia para poder pagar los placeres recién adquiridos. En otra ocasión, al final del capítulo IX, Des Esseintes conoce a otro muchacho (también en la calle): «Ils se dévisagèrent, pendant un instant, en face, puis le jeune homme baissa les yeux et se rapprocha; son bras frôla bientôt celui de Des Esseintes qui ralentit le pas, considérant, songeur, la marche balancée de ce jeune homme» (1987, 218). De ese encuentro nace una amistad que es descrita con características de seducción inevitable y peligrosa:

Et du hasard de cette rencontre, était née une défiante amitié qui se prolongea durant des mois; des Esseintes n'y pensait plus sans frémir; jamais il n'avait

supporté un plus attirant et un plus impérieux fermage; jamais il n'avait connu des périls pareils, jamais aussi il ne s'était plus douloureusement satisfait. (218)

De ningún otro de los amantes y conocidos evocados, Des Esseintes se manifiesta tan emocionado. En ambos encuentros con adolescentes hay un deseo homosexual no explícito, en un caso ligado a la perversión (tanto en sentido moral como psicoanalítico), en el otro con una amistad no exenta de inquietud. Pero dicho deseo no se agota con estos personajes sino que reaparece con Miss Urania, una acróbata de la que se encapricha por un tiempo, con rasgos más bien viriles como piernas ágiles, brazos de hierro y músculos de acero. El nombre mismo del personaje nos da una clave de los contenidos asociados: uranismo es uno de los nombres con que se denominaba a la homosexualidad a fines del siglo pasado y principios de éste. Al igual que otras amantes femeninas de Des Esseintes, sus características tienden a alejarla de la mujer común y a darle un cierto aire de monstruosidad. Al principio el aristócrata se siente atraído más que todo por su rareza, pero luego las cosas cambian:

Peu à peu, en même temps qu'il observait, de singulières conceptions naquirent; à mesure qu'il admirait sa souplesse et sa force, il voyait un artificiel changement de sexe se produire en elle; ses singeries gracieuses, ses mièvreries de femelle s'effaçaient de plus en plus, tandis que se développaient, à leur place, les charmes agiles et puissants d'un mâle; en un mot, après avoir tout d'abord été femme, puis, après avoir hésité, après avoir avoisiné l'androgynie, elle semblait se résoudre, se préciser, devenir complètement un homme. (210-211)

Notemos que lo que llama la atención de Des Esseintes no es una supuesta androginia de Miss Urania, esto es, una coexistencia de atributos femeninos y masculinos, sino más bien su carácter de transexual, de cambio de un sexo al otro. En esta concepción, la androginia sería una etapa intermedia entre uno y otro momento. Por otra parte, esa transexualidad que él observa en Miss Urania y que tanto lo excita, se da en él mismo:

Alors, de même qu'un robuste gaillard s'éprend d'une fille grêle, cette clownesse doit aimer, par tendance, une créature faible, ployée, pareille à moi, sans souffle, se dit des Esseintes; à se regarder, à laisser agir l'esprit de comparaison, il en vint à éprouver, de son côté, l'impression que lui-même se féminisait, et il envia décidément la possession de cette femme, aspirant ainsi qu'une fillette chlorotique, après le grossier hercule dont les bras la peuvent broyer dans une étreinte. (211)

Interesa remarcar la autopercepción de Des Esseintes como una criatura débil que, «par tendance,» esto es, en una suerte de impulso natural, debe complementarse con un ser fuerte. Al héroe melancólico corresponde, pues,

una mujer fatal (u otro hombre, éste sí fuerte). Por otra parte, obsérvese el sentimiento de feminización del personaje y su fantasía homosexual de estar entre los brazos de un Hércules, que es uno de los rasgos físicos de Miss Urania que originalmente le habían llamado la atención, y que vuelve a aparecer más adelante, cuando decide terminar su aventura con la acróbata. Aparte de su estupidez «completamente femenina,» de su falta de educación y de buenos modales, de sus «sentimientos pueriles de mujer,» tales como el chismorreo y la coquetería, Miss Urania se muestra demasiado recatada en la cama, por lo que Des Esseintes no puede disfrutar «de ces brutalités d'athlète qu'il souhaitait tout en les craignant» (212). Decide entonces terminar con ella: «Fatalement, des Esseintes rentra dans son rôle d'homme momentanément oublié; ses impressions de féminité, de faiblesse, de quasi-protection achetée, de peur même, disparurent; l'illusion n'était plus possible» (212).

A estas alturas, los sexos han perdido un fundamento estrictamente natural. Como corresponde a una visión artificialista, no se definen tanto por un factor biológico, sino que pueden ser alterados por la acción y la fantasía humanas. Como en una obra de teatro, se trata de papeles (femeninos o masculinos) que pueden ser desarrollados alternativamente ¿por un actor andrógino o asexual? No. Huysmans no lleva su visión a este extremo. Temeroso, se detiene y concede realidad natural al sexo previo del actor: «l'illusion n'était plus possible.»

Así, más que afirmar la homosexualidad de Des Esseintes (o peor aún, de Huysmans), lo que se quiere es subrayar su presencia diluida pero reincidente en el texto en tanto estrategia de evasión que manifiesta la tensión entre los sexos típica del fin de siglo XIX. Su inclusión, lejos de aliviar dicha tensión, la reproduce en términos literarios, dada su fuerte carga misógina. Con esto tampoco se quiere igualar homosexualidad con misoginia pues, aunque en el caso de Huysmans y de otros autores finiseculares, ambas van de la mano, también pueden darse por separado, es decir, no hay una relación de consecuencia entre una y otra categoría.

Eekhoud: homosexualidad y castración

En la narrativa finisecular de Bélgica destaca no sólo Georges Rodenbach sino también Georges Eekhoud (1854-1927). A diferencia del primero, de clara militancia simbolista, Eekhoud es mejor conocido por una obra de corte naturalista que tuvo buena aceptación, en especial su novela *La Nouvelle Carthage* (1888), de crítica a la sociedad burguesa y capitalista. Hay que tener en cuenta que en Bélgica el simbolismo y el naturalismo no fueron movimientos literarios opuestos y encontrados, como en el caso francés. La coyuntura histórico-literaria era muy diferente, pues se trataba de consolidar una literatura nacional de expresión francesa, independiente de su modelo parisino. En la

lucha contra el arte académico (francófilo tradicional) coincidieron tanto los simbolistas como los naturalistas, ambos con la divisa de un arte nacional. Algo parecido ocurrió en América Latina, donde los modernistas y naturalistas muchas veces coinciden en su empresa de renovación narrativa en contra del modelo académico colonial.

En 1899 Eekhoud publicó su tercera novela en París, *Escal-Vigor*, verdadera desviación simbolista en la trayectoria del autor. Aunque la acción sucede en el siglo XIX, el clima prevaleciente es el de la leyenda: transcurre en una isla del Mar del Norte que no está en el mapa, Smaragdis, cuyos habitantes son de origen «medio germánico, medio celta.» La historia involucra nobles y vasallos, castillos y cofradías, costumbres paganas y cristianas, con lo que la primera impresión del lector es de estar ante una narración más medieval que decimonónica. Por otra parte, el estilo literario también es diferente, muestra la influencia del preciosismo decadente. A juicio de Brenner, «les bizarreries d'écriture de Georges Eekhoud sont à ranger du côté de l'écriture artiste des Goncourt ou de Huysmans» (1982, 20).

Pero lo que llamó la atención de los contemporáneos de Eekhoud no fueron tanto las desviaciones literarias del autor sino las desviaciones sexuales que el texto mostraba, al grado de que en Brujas el autor fue acusado judicialmente por pornografía, de atentar contra las buenas costumbres. El asunto no era para menos: *Escal-Vigor* es la primera novela europea moderna⁷ en abordar el tema de la homosexualidad masculina, no sólo de una manera frontal, sino también con un carácter casi reivindicativo.

Eekhoud es el primer escritor europeo en asociar la homosexualidad (masculina) con la cultura y la sociedad—la convención—y no con la naturaleza. Balzac, por medio de su personaje Vautrin, algo había adelantado al respecto, pero siempre de una manera clandestina que no ponía en cuestión el orden social y que quedaba vinculado a lo ilegal y turbio. En Eekhoud la homosexualidad no se ve con la óptica de falla o anomalía (como era usual aun dentro de los mismos autores decadentes) sino como «un préjugé terrible et en quelque sorte indéradicable dans notre ordre social et chrétien» (1987, 174). Al no existir la idea de la homosexualidad como algo abominable—aunque ciertamente no recomendable—desaparece todo la parafernalia decadentista que solía acompañarla: drogas, arlequines, circo, exotismo, etc. Quizás habría que decir que en el caso de Eekhoud el exotismo sexual se transforma, pierde su decorado prerrafaelita y Art Nouveau, para «medievalizarse» y ganar así contenidos míticos dentro de la propia tradición cultural. Lo novedoso y subversivo de la trama se ve compensado con una distancia tranquilizadora para el lector de la época.

A diferencia del lesbianismo, que ya había hecho aparición en la escena literaria, la homosexualidad masculina continuaba siendo tema tabú. Aquél

podía incluso servir como «perversión» grata al ojo voyeurista masculino. Sin embargo, la presión cultural no permitía esto en el caso de la homosexualidad entre hombres, excepto en son de burla (ligada a veces al travestismo) y, en el caso de la literatura decadente, enfocada siempre bajo el signo del artificio y la anomalía contranatural. De aquí la novedad del trabajo de Eekhoud, que da carta de naturalización al tema homosexual a la sombra del simbolismo literario desde una perspectiva moderna y secular. No en balde el siguiente que escribirá sobre el asunto, André Gide en su diálogo *Corydon*, también es un autor nutrido en sus comienzos con la estética simbolista.

Lo curioso de esta irrupción moderna del tema con Eekhoud es que se da bajo el mismo esquema estructural y temático ya visto: la polaridad femme fragile/femme fatale enfrentada a un héroe melancólico con visos de artista. Quizás lo que ocurre es que, en la combinatoria de Eekhoud, se hacen explícitos contenidos potencialmente homosexuales del esquema que hasta ahora no eran evidentes. Su carácter misógino se manifiesta entonces como abiertamente homosexual.

En la novela de Eekhoud tenemos cuatro miembros en el esquema y no tres: el conde Henry de Kelmhark que retorna a su heredad en la isla Smaragdis; bello, educado, viril, sensible, «excepcional hasta la anomalía,» que prefiere la compañía de hombres rústicos y artistas a los de su propia clase social; su servidora Blandine, encarnación de la mujer frágil y que reúne atributos



Figura 1: *Symbolism de la Chair et de l'Esprit*, de J. Delville (1892)



Figura 2: *The Depths of the Sea*,
de F. Burne-Jones (1883)

maternales, única mujer con la que Henry tuvo intimidad; Claudie, «au tempérament d'amazone, aux seins volumineux, aux bras musclés, à la taille robuste et flexible, aux hanches de taure, à la voix impérative, type de vitago et de walkyries» (36), que quiere casarse con el conde por ambición y lujuria, y finalmente el hermano menor de Claudie, Guidon, un adolescente soñador, marginado por su familia, de quien se enamorará Henry. Entre los hermanos Claudie y Guidon hay una relación invertida. Su padre se refiere a ella como «mon vrai garçon» y a él como «une fille manquée.»

Henry toma bajo su tutela al joven, quien lo ha cautivado desde el principio con su belleza rústica y su sensibilidad. Su encuentro aparece presidido por una pintura que muestra el abrazo amoroso de dos hombres, un antepasado de Henry que murió por su príncipe. Se trata de una iconización de los sentimientos de Kellmark. El cuadro aparece al inicio de la novela y al final, en el momento de la muerte de los amantes. Lo que al principio es visto con buenos ojos por la sociedad, paulatinamente se irá transformando en un remolino de chismes e intereses encontrados. Cuando la verdadera naturaleza de las relaciones entre el conde y su protegido son del dominio público, se produce un acto de violencia colectiva que pone fin al amorio.

Un elemento de la novela que al final se revelará muy importante es el de la leyenda de San Olfgar, antiguo evangelizador de la isla, martirizado y canibalizado por las mujeres del lugar, que incluso llegaron al estupro.

Su destino es comparado al de Orfeo y las bacantes. Así, tanto Olfgar como Orfeo son emblemas de castración, uno en la tradición cristiana, el otro en la pagana. Para celebrar el triunfo espiritual del mártir Olfgar, todos los años se celebra una «kermesse» en la que las mujeres tienen derecho a declararse a los hombres tímidos, a tomar la iniciativa erótica, por lo que la fiesta es descrita como una verdadera saturnal en que la jerarquía de los sexos enemigos se invierte y son las mujeres las que, cual ménades furibundas, persiguen a los hombres y los poseen. Los varones que no quieran participar deben guardarse

y los otros, simplemente lanzarse a los campos. Se trata, pues, de una fiesta pagana donde se rinde culto a la lujuria y a la fertilidad, y cuyas ejecutantes son mujeres.

Para vengarse del rechazo de Henry—y puesta al tanto del tipo de relación entre el conde y su hermano—Claudie aprovecha una de estas kermesses para destruir a los amantes. Poco antes del violento desenlace, el castillo de Escal-Vigor es descrito «éclairé comme une architecture d'émeraude, puis un voile de sang s'applique, sur la façade tournée du côté de l'Océan» (191). La esmeralda hace referencia al nombre de la isla (Smaragdís o d'Émeraude) y el rojo, a la sangre que se derramará. Como embrujado por lo que ocurre fuera del castillo, Guidon sale y es topado por un grupo de mujeres que—azuzado por Claudie—se lanza sobre él hasta que «au lieu de séve elles ne tiraient plus que du sang». La escena es descrita como un acto caníbalesco, donde las mujeres son comparadas con harpías y lobas en busca del sexo masculino. Todos los fantasmas de misoginia y castración afloran con un desborde de violencia. Henry llega tarde para ayudar a su amado (quien yace agonizante), sólo para ser atacados por arqueros que se unen a las ménades en su delirio contra los transgresores del orden sexual. Ante los cuerpos ensangrentados y con flechas, la multitud recupera cierta cordura y se arrepiente. Lleva los cuerpos al castillo y los deposita al pie de la pintura de los hombres abrazados. Antes de morir, Henry musita a la fiel Blandine: «Oh, pouvoir t'aimer dans l'éternité comme tu méritais d'être aimée sur la terre, femme sublime!» (202) y, tomando la mano de Guidon, agrega: «Je voudrais t'aimer, ma Blandine, en continuant aussi à chérir celui-ci, cet enfant de délices! ... Oui, rester moi-même, Blandine! Ne pas changer! —



Figura 3. Seducción, de M. Klinger (1883)

Demeurer fidèle jusqu'au bout à ma nature juste, légitime! ... Si j'avais à revivre, c'est ainsi que je voudrais aimer» (202). Así, Henry muere sin sentirse culpable de su amor por Gondou y reivindica su «naturaleza justa, legítima.»

Orfeo y la trascendencia masculina fracasada

El destino de los amantes masculinos en la novela de Eekhoud tiene un doble referente mítico de carácter misógino: el cristiano de San Olfgar y el pagano de Orfeo. Paganismo latino, valga la aclaración, y no germano o celta, como sería de esperarse por el contexto de reivindicación nacionalista belga. Algunos escritores belgas de la época como Maeterlinck se quejaban del «cartesianismo» de las letras francesas (el modelo por traicionar), de su cerebralismo, y se volcaron a fuentes más intuitivas, más místicas, de origen flamenco y germánico (como por ejemplo Ruysbroeck y Meister Eckhart) o «semioriental» (como la teosofía de Madame Blavatsky).

Eekhoud acude a lo pagano sin descuidar lo latino y para esto el mito de Orfeo le viene como anillo al dedo, pues ya había sido popularizado por los simbolistas como emblema de trascendencia poética, al igual que por los ocultistas como símbolo de trascendencia mística: el iniciado que tras su descenso a los infiernos, retorna victorioso y transmutado por la luz y la armonía.⁷ La imagen de Orfeo había sido recuperada plásticamente por influyentes artistas de la época, como Gustave Moreau, Odilon Redon y Jean Delville, sólo que enfatizando otros aspectos del mito.

La relación de Orfeo y Eurídice—la parte del mito más subrayada por cierta tradición hasta entonces—ya no importó tanto y se dio más importancia a la segunda parte del mito órfico, la vinculada con las ménades. Perdida la mujer ideal (Eurídice) para siempre, Orfeo desarrolla tendencias misóginas que lo llevan a criticar a las ménades y su libertinaje sexual, al tiempo que él difunde la pederastia. Entonces las ménades furiosas lo atacan con palos y después le cortan la cabeza, que sin embargo conserva la virtud de seguir hablando y cantando. Por esta razón ellas lanzan la cabeza al mar, cuyas olas la abandonan en la isla de Lesbos, donde es encontrada por las musas. De nuevo apa-



Figura 8. *Al borde del aturdimiento*, de Nemes (1890)



Figura 3. La tempestad de San Antonio, de Delmas (1897)

recen ligados—ahora en el mito y ya no sólo en la literatura—sexualidad femenina, temor masculino ante ella, misoginia, homosexualidad, decapitación y/o castración. Se trata de la misma red psicológica presente en la literatura finisecular. Por su parte, las representaciones pictóricas de Orfeo privilegian el momento en que la musa encuentra la cabeza, como en el caso de Moreau, y en especial la fusión de la cabeza y la lira—rasgo que es común a Moreau, Delville y Redon. La cabeza se torna en objeto portátil, es objeto de contemplación para la mujer satisfecha por la muerte de quien la rechazó. La angustia misógina de la época pone a circular no sólo la cabeza de Orfeo, sino otras ya mencionadas, como la de Juan el Bautista decapitado por Salomé o la de Holofernes cortada por Judith.

El auge finisecular de las figuras de Orfeo, Juan el Bautista o Sansón, con sus cabezas cortadas o rasuradas, viene a dejar constancia de la angustia de castración de tantos artistas y escritores ante los cambios sociales que dotan a las mujeres de nuevas conductas y actitudes que las tornan temibles a sus ojos tradicionales. En su incapacidad de relacionarse adecuadamente, estos hombres buscan nuevas vías sexuales (incluso la tan temida homosexualidad) o la trascendencia mística y estética. Como estos no son caminos generalizables



Figura 6. *Implacable*, de Julio Rosas (1911)

mos elementos se encuentran en otras composiciones de la época, como en «The Depths of the Sea» (1885)—Fig. 2—del inglés Burne-Jones, donde se aprecia el ambiente marino, la mujer que aquí adoptó sin ambages la forma de sirena (y que mira al espectador directa y maliciosamente) y el cuerpo masculino, indefenso, del ahogado. Este parece querer ascender aún en su muerte, pero es retenido por la sirena. En la imagen «Seducción» de Klinger (1883)—Fig. 3—están otra vez los mismos elementos, sólo que en una combinación distinta.

sito de excepción, los hombres deben retornar a las mujeres, miradas como un mal necesario, o como un constante recordatorio de su incapacidad para superar los lazos materiales, un símbolo de su autotranscendencia fallida. El mito de la virilidad heroica que comienza a expandirse en el fin de siglo establecerá una rígida oposición simbólica entre hombres y mujeres, entre el espíritu y la carne, totalmente acorde con la tradición judeocristiana.

En el trabajo de Jean Delville «Symbolisation de la Chair et de l'Esprit» (1892)—Fig. 1—encontramos dicha oposición de manera arquetípica, el cuerpo masculino deseando ascender en esa escena marina, pero atrapado por el peso femenino de una mujer asirenada que desea mantenerlo en la profundidad. Estos mis-

Pervive la idea del ambiente marino—como si el agua, la materialidad y la mujer tuvieran una asociación propia, una «correspondencia» natural—sólo que ahí no hay oposición entre hombre y mujer, sino claudicación de aquél ante ella. El varón seducido ha renunciado a toda trascendencia y se deja arrastrar al fondo del mar por la mujer y sus peces cómplices, lugar de fango y de caracoles que se arrastran. Tanto en el trabajo de Klinger como en el de Delville, la luz aparece en la parte superior, hacia donde aspira el hombre, mientras que abajo prevalece la oscuridad, el territorio femenino.

Si bien el agua es un elemento asignado a la mujer, también lo es la tierra. En el cuadro del pintor francés Nemoz (1840-1901) titulado «Al borde del abismo» (1890)—Fig. 4—se presenta de nuevo la oposición sexual (el hombre en la parte superior del cuadro, iluminada; la mujer abajo, atrapándolo, queriendo llevárselo al abismo sin luz), pero aquí, a diferencia de las imágenes anteriores, la mujer tiene una carga indudablemente terrestre, chthoniana. El hombre aparece dócil, como hipnotizado por la mirada poderosa de la mujer, inconsciente del peligro inminente, atrapado por sus manos y por la serpiente, que en esta oposición aparece junto a la mujer, como en la mejor tradición cristiana. Detalle interesante es que la cabellera de la mujer aparezca enredada con el cuerpo de la serpiente, lo que nos recuerda algunas de las atribuciones reptílicas dadas a las cabelleras fatales por autores como Rodenbach y Rebollo.

Si, como pretendió la ideología masculina del siglo XIX, la mujer es naturaleza, tanto por su origen como por su destino (la maternidad), no es raro entonces que ella aparezca, en las versiones artísticas misóginas, del lado de los animales, contrapuesta a la razón y a la trascendencia masculinas. En este sentido, un icono muy frecuente en el fin de siglo fue San Antonio, que gracias a su figuración flaubertiana, influyó en muchos artistas y escritores. En el cuadro de Dollman de 1897 «La tentación de San Antonio»—Fig. 5—se distinguen claramente dos campos, el humano y el animal, el masculino y el femenino, el primero representado por San Antonio en la cueva, quien ora sin mirar a la mujer. Ésta, seductora, lo incita fuera de la cueva, acompañada por lobos y monos, como hermoso emblema de la bestialidad sexual. Así, la mujer no sólo es naturaleza sino que tiene la capacidad de «naturalizar», de «animalizar» al hombre racional.

Mas la mujer no sólo aparece del lado de los animales, sino que ella misma puede convertirse en animal, ya sea figurativamente, como en la infinidad de esfinges, sirenas y demás híbridos de la época, ya sea tan sólo en sus gestos y actitudes. Un ejemplo de mutación animal es la imagen «Implacable» (1901)—Fig. 6—de Julio Ruelas, donde la mujer figura metamorfoseada en escorpión en calidad de verdugo, mientras que su víctima—el hombre—aparece literalmente crucificado. Pero a diferencia de la mujer, que sólo

es cuerpo, y cuerpo animal, el hombre no es sólo materia sacrificada, es también alma que tras querer ascender, fracasa y regresa a tierra, perdiendo así su corona de estrellas.

De lo anterior concluimos que pocas figuras tan apropiadas como Orfeo para describir la propia percepción de muchos hombres de fin de siglo XIX: han perdido para siempre a su Euridice ideal y en su duelo melancólico y narcisista han llegado a desear a su propio sexo y a temer a las mujeres sexuales que merodean y que amenazan con castrarlo. Ya sea como Orfeo el pederasta o como el casto San Juan, el peligro radica en las ménades fatales.

Notas

¹ Se usará la expresión «héroe melancólico» para caracterizar al personaje masculino de la narrativa de fines del siglo XIX, de tipo simbolista (Rodenbach), decadente (Huysmans) y modernista hispanoamericano (Silva, Valle-Inclán). Para ampliar el marco referencial del término «melancólico», convendría revisar el primer capítulo del libro de Guy Sagnes, *L'ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, donde el autor distingue los siguientes términos interrelacionados, pero con sus matices propios: la «morbidez», palabra de extracción italiana aplicada sobre todo a las mujeres para señalar una languidez que quiere seducir; la hipocondría, de connotación fisiológica y médica, heredera del sentido antiguo de la palabra melancolía con su medicina de los cuatro humores; la melancolía propiamente dicha, esa calma dulce y triste de la que hablaba Gautier y convertida por Baudelaire en una vía del poeta para percibir el misterio y la vida espiritual; el *spleen*, que designa una percepción orgánica del hastío; finalmente el *ennui*, el otro término recurrente del vocabulario existencial finisecular, el famoso *mal du siècle*. Usaré los términos melancólico y melancolía por considerarlos los más esenciales al tiempo que generales, sin perder de vista los matices de estos otros términos vinculados.

² Aquí conviene tener en cuenta la observación de Isabelle de Courtivron al estudiar las interrelaciones biográficas, literarias y psicológicas de George Sand, Balzac y Baudelaire, a propósito de los tipos de la mujer fatal y del hombre débil: «The biographical references merely serve to demonstrate the extent to which living figures can catalyze, and force to the surface, greater and more general undercurrents. Nor are we dealing with linear cause-and-effect or chronological action-reaction processes ... We must speak, then, not of a simple progressive development but of a nexus of psychological currents which continue to interact throughout the century» (1979, 222). A la visión más bien lineal de Praz, conviene oponer esta concepción «reticular» del desarrollo literario y cultural.

³ Cf. Praz 1969 y complementar con Litvak 1979 para el caso de la literatura española (Valle-Inclán, J. R. Jiménez y F. Trigo). El libro de Darío, *Los raros*, también funciona como galería crítica de estos «perversos y refinados.»

⁴ Consúltese al respecto el excelente libro de Bram Dijkstra *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, en el que se conjugan perspectivas literarias, culturales e iconográficas.

⁵ Sobre este punto, se recomienda el libro de John Neubauer, *The Fin-de-siècle culture of adolescence*, donde se puede ampliar el asunto del carácter histórico de la adolescencia en tanto categoría, a través de algunos escritores como Thomas Mann o Valéry Larbaud, entre varios.

⁶ Sobre la influencia del swedenborguismo en el siglo XIX, cf. el ensayo de Anna Balakian, «El swedenborguismo y los románticos.»

⁷ La primera novela moderna en hacer de la homosexualidad masculina su tema central, sin darle un tratamiento de anormalidad, no se escribe en Europa sino en América, a la sombra del naturalismo literario. Se trata de *Bom-Crioulo* (1895), del brasileño Adolfo Caminha, que pasó inadvertida fuera de su país.

⁸ En este cruce de intereses poéticos y ocultistas, es de especial importancia el escritor francés Edouard Schuré, quien con su libro *Los grandes iniciados*—en el que Orfeo está incluido en la cadena de maestros espirituales de la humanidad—influyó ampliamente tanto en medios literarios y artísticos como estrictamente ocultistas, no sólo europeos, sino también americanos, como lo ejemplifica de manera ejemplar Rubén Darío. Cf. Login Jade, 1986, y Pierrot, 1977.

Obras citadas

- Balakian, Anna. 1969. *El movimiento simbolista*. Madrid: Guadarrama.
- Courtivron, Isabelle de. 1979. «Weak Men and Fatal Women: the Sand Image.» En *Homosexualities and French Literature*. Introducción de G. Stambolian y E. Marks, prefacio de R. Howard. Nueva York: Cornell University Press.
- Dijkstra, Bram. 1986. *Idols of perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford University Press.
- Eekhoud, Georges. 1982. *Escal-Vigor*. Prefacio de Jacques Brenner. Paris: Editions Persona.
- Eliade, Mircea. 1969. *Mefistófeles y el Andrógino*. Madrid: Guadarrama.
- Gay, Peter. 1991. *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud*. Tomos I y II. México: FCE.
- Huysmans, J. K. 1977. *A rebours*. Paris: Gallimard.
- Litvak, Lily. 1979. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch Editor.
- Login Jade, Cathy. 1986. *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. Del recurso modernista a la tradición esotérica*. México: FCE.
- Maugue, Annelise. 1987. *L'identité masculine en crise au tournant du siècle (1871-1914)*. Paris: Editions Rivages.
- Nervo, Amado. 1989. *El donador de almas*. México: La Oca Editores.
- Neubauer, John. 1992. *The Fin-de-Siècle Culture of Adolescence*. New Haven: Yale University Press.
- Paglia, Camille. 1991. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage Books.
- Pierrot, Jean. 1977. *L'imaginaire décadent (1880-1900)*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Praz, Mario. 1970. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Caracas: Monte Ávila.
- Sagnes, Guy. 1969. *L'ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*. Paris: Librairie Armand Colin.