

NOSTALGIA DE UN TIEMPO PERDIDO:
EL MITO DEL ANDROGINO EN DOS ARTISTAS DECADENTES DEL
MOVIMIENTO SIMBOLISTA BELGA, RODENBACH Y KNOPFF.

ατοματοι αγαζοι επι δαιτα,ιασι.

No podríamos poner en evidencia la influencia del inconsciente en la creación artística del movimiento simbolista, sin centrar nuestra atención en un tipo de personaje diferente, en un tipo más complejo que aparece tanto en *Brujas La Muerta*¹ de Rodenbach, como en las diferentes obras pictóricas de Fernand Knopff; nos referimos a la figura del ANDROGINO.

A) HERMANO Y HERMANA

Knopff, nos ha dicho Hubert Juin²:

“Es el pintor de lo inconfesable. Emplea una técnica, que le es peculiar, de sacar a la luz lo que está oculto. Se caracteriza no por pintar lo que es y tal y como aparece, sino por

1-Remitimos a la lectura de G. Rodenbach., *Bruges-la-Morte*, Jacques Antoine, Coll. Passé-présent, Bruxelles, 1977.

2-Hubert Juin., " Fernand Knopff et la littérature " catalogue *Fernand Knopff*, Musée des Arts Décoratifs, 10 octobre-31 décembre, Paris, 1979; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 18 janvier-13 avril Bruxelles, 1980.

transfigurar la realidad y buscar en el interior de las cosas el misterio que posee aquello que queda oculto, consiste, por ejemplo, en decir del amor lo que es y no lo que parece ser. Y aquí nos encontramos ante el gran problema de " lo sororal " que, en mi opinión, constituye el motor de la creación artística de Fernand Khnopff, ”.

En efecto, en la vida tanto consciente como inconsciente del pintor, su hermana Marguerite³, seis años más joven que él, ha jugado un papel fundamental.

Observemos el cuadro titulado *Memorias*,

El comentario que a continuación esbozaremos, está en parte inspirado de un artículo de Metken Gunter titulado " Fernand Khnopff et la modernité"⁴:

Siete mujeres regresan por la tarde, campo a través, de un partido de tenis. El empleo de los colores pastel puede hacernos pensar en ciertas obras impresionistas, por ejemplo las de Degas, pero en este caso no se trata de la instantaneidad propia del impresionismo sino más bien de un ballet silencioso y casi ingravido de mujeres que dan la impresión de deslizarse sobre el suelo. Vemos, en efecto, que sus pies están cortados por el borde inferior del lienzo.

Marguerite Khnopff ha servido de único modelo para todas estas mujeres. El artista ha dibujado a su hermana en distintas posiciones. Sus estudios han sido fundidos en un cuadro aparentemente realista pero que, finalmente, no es más que un puro sonambulismo.

El símbolo del aislamiento se fundamenta mediante este procedimiento de composición en el empleo de figuras que más bien parecen maniqués.

El grupo de la izquierda evoca la fase ralentizada de una secuencia fílmica. Ninguna de estas mujeres, o casi ninguna, mira a las demás. No existe una unión entre ellas.

La repetición en eco es una imagen de la no comunicación entre estos seres que no son quizás más que recuerdos, llamadas de los distintos instantes de un tiempo pasado. No hay que olvidar que el cuadro se llama *Memorias*. El observador no puede escapar de la imagen del recuerdo. Todas estas mujeres forman un círculo, como en un cortejo, alrededor de un eje que es la figura vista de espaldas. Su raqueta apunta hacia la muchacha de la izquierda que parece mirarla. Esta es diferente de las otras, vestida de blanco, con la cabeza al descubierto, no lleva ninguna raqueta. ¿Observa tal vez en las demás mujeres etapas anteriores de su propia vida?.

A pesar de sus apariencias realistas, *Memorias* es un cuadro de una total introspección. El artista alarga el presente para resucitar el tiempo que se le escapa. En este intento, su hermana y él no forman más que un sólo ser.

3-*Célébration de l'apparat, retrato de Marguerite Khnopff*, 1887. Podemos encontrar la reproducción del cuadro en el catálogo consagrado al pintor por R-L. Delevoy., *Fernand Khnopff, catalogue de l'oeuvre*, Cosmos, Bruxelles, 1982.

4-*Mémoires*. Su reproducción se encuentra en el *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Nº 1,2, 13^{ème} année, Bruxelles, 1964.

Para profundizar en un mejor conocimiento del cuadro me remito al artículo de G. Metken., "Fernand Khnopff et la modernité", *catalogue Fernand Khnopff, Musée des Arts Décoratifs*, 10 octobre-31 décembre, Paris, 1979; *Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 18 janvier-13 avril, Bruxelles, 1980.

En los escritos de Sar Péladan⁵ así como en *Séraphita* de Balzac, el andrógino es el deseo supremo de aquellos a los que la realidad no les satisface. Significa el ideal de belleza absoluta, belleza muy superior a la que se le atribuye, por naturaleza, a la mujer. Una belleza que se satisface a si misma, que no tiene necesidad de nadie ni de nada. El andrógino es un producto de una forma de arte sin ataduras. Representa, en una palabra, al artista tal y como Fernand Khnopff lo concibe, tal y como lo ha vivido en una unión espiritual con su hermana Marguerite a la que, quizás, ha amado siempre en secreto y que continúa siendo el modelo predilecto, incluso después de su matrimonio.

Hermano y hermana constituyen el andrógino original, el ser completo que no ha sufrido el tormento de la separación de los sexos. De ahí, la fascinación que ejerce sobre los artistas simbolistas y más en concreto sobre Khnopff que llega a decir "On n'a que soi": Uno se basta a sí mismo.

B) ARQUEOLOGA DEL TEMA

Hemos querido remontarnos al pasado y hacer un estudio "arqueológico" del tema.

Platón ha descrito en el mito que pone en boca de Aristófanes lo que él denominó «La Fusión Primera», la del andrógino y su posterior división en dos sexos diferentes⁶.

En el siglo XIX, Balzac, en su obra *Séraphita*, volvió a tomar el mismo tema de una manera sensiblemente distinta.

Posteriormente, los llamados «decadentes», artistas de los años 1900, han representado también al andrógino, haciéndose eco de esa tradición que va de Platón a Balzac pero, hijos de otra época y de otras ideas estéticas, han marcado este tema con su sello personal.

Para trazar la evolución de este mito, escuchemos las palabras de Platón en *El Banquete*⁷, uno de los diálogos más famosos, junto con *El Fedro*, que, sobre el amor, nos dejó escritos en el año 146 a C:

5-A título de curiosidad, recordemos que Mircea Eliade en su libro *Mefistófeles y el andrógino*, Guadarrama, Coll. Omega, Madrid, 1969, pp. 125-126, recomienda la lectura del tomo octavo de la serie de veinte novelas tituladas *La décadence latine*, cuyo volumen contiene *L'Androgyne* de Péladan en su versión de 1891. En 1910, Péladan volvió sobre el mismo tema en su librito *De l'androgyne*, Coll. «Les idées et les Formes», de gran interés a pesar de su confusa información y de sus aberraciones. A pesar de la aparente similitud, Eliade establece una matización entre el andrógino de Péladan y el de Balzac y mantiene que el andrógino de Péladan es "sensiblemente distinto al de Balzac, pues se destaca sobre todo por su extrema sensualidad más que por su perfección estética".

6-Esta «fusión primera» no sólo aparece atestiguada en Platón. Mircea Eliade, op. cit., pp. 131-135, hace un amplio estudio sobre el tema poniendo en relación con la tradición bíblica de la caída, interpretada como una dicotomía del hombre primordial, las tesis mantenidas por León Hebreo en sus *Dialoghi d'amore*, Escoto de Erígena y diversas sectas gnósticas cristianas, que han dado una interpretación de la epístola de Eugenio el bienaventurado, el evangelio de Santo Tomás y los evangelios apócrifos como el de Filipo o el evangelio según los egipcios, partiendo de estos principios.

7- Todas las citas de Platón están extraídas de la traducción que hace Luis Gil de la obra objeto de nuestra atención, contenidas en Platón, *El banquete-Fedón-Fedro*, Labor, Coll. Punto Omega, Madrid, 1985, capítulos 189 E-193 D.

“En primer lugar, eran tres los géneros de los hombres, no dos como ahora, masculino y femenino, sino que había también un tercero que participaba de estos dos, cuyo nombre perdura hoy en día, aunque como género ha desaparecido. Era, entonces, el andrógino una sola cosa, como forma y como nombre, partícipe de ambos sexos, masculino y femenino, mientras que ahora no es más que un nombre sumido en el oprobio. En segundo lugar, la forma de cada individuo era en su totalidad redonda, su espalda y sus costados formaban un círculo; tenía cuatro brazos, piernas en número igual al de los brazos, dos rostros sobre un cuello circular, semejantes en todo y sobre estos dos rostros, que estaban colocados en sentidos opuestos, una sola cabeza; además cuatro orejas, dos órganos sexuales y todo el resto era tal como se puede uno figurar por esta descripción.

Eran tres los géneros y estaban así constituidos por esta razón: porque el macho fue en un principio descendiente del sol; la hembra, de la tierra; y el que participaba de ambos sexos, de la luna, ya que la luna participa también de uno y otro astro.

Y circulares eran precisamente su forma y su movimiento por semejanza con sus progenitores”.

Así pues, los andróginos existían en aquella época. En una unión mística aunaban los dos sexos. Estos seres dobles o andróginos, estaban dotados de un vigor prodigioso, hasta el punto de pecar de υβρισ and llegar a considerarse como dioses, lo que provocó la cólera de Zeus que quiso, entonces, librarse de ellos y hacerlos perecer, motivo por el cual los dividió.

Según el mito, idea que recogerá más tarde el psicoanálisis, nuestra naturaleza conjuga la acción de Ερως, pulsión de amor, que tendía a mantener las uniones necesarias para asegurar la vida y la acción de Τανατος, pulsión de muerte, que tendía a hacer desaparecer las cosas y a no romper las relaciones entre los individuos.

Reinaba, así, la unidad. Tanto el Bien como el Mal eran complementarios. No existía una oposición entre uno y otro. Se vivía en un mundo perfecto y total, en un universo que sólo concebía la libertad más allá del Bien y del Mal como algo misterioso y paradójico.

Esta perfección fue aniquilada. Zeus dividió en dos a los andróginos creando de esta manera los dos sexos. Platón prosigue así su relato :

“Con gran trabajo, al fin Zeus concibió una idea y dijo:

Me parece tener una solución para que pueda haber hombres y para que, por haber perdido fuerza, cesen su desenfreno. Ahora mismo voy a cortarlos en dos a cada uno de ellos y así serán a la vez más débiles y más útiles para nosotros por haberse multiplicado su número”.

A partir de entonces, el hombre y la mujer nacidos de aquella escisión buscaron eternamente su otra mitad para recuperar así su primogenia plenitud:

" Más una vez que fue separada la naturaleza humana en dos, añorando cada parte a su propia mitad, se reunía con ella. Se rodeaban con sus brazos, se enlazaban entre sí, deseosos de unirse en una sola naturaleza y morían de hambre y de inanición general, por no querer hacer nada los unos separados de los otros. Así siempre que moría una de las mitades y quedaba sola la otra, la que quedaba con vida buscaba otra y se enlazaba a ella, bien fuera mujer entera-lo que ahora llamamos mujer-la mitad con que topara o de varón, y así perecían ”.

Señalemos que el término sexo proviene de «secare» que significa «cortar», «separar».

Esta etimología recordaría a través del tiempo, la ruptura de la fusión original del andrógino. Queremos insistir, por tanto, en la actualidad del mito puesto que, como vemos, constituye una noción fundamental que forma parte de nuestra civilización occidental.

Las dos partes, intentaron después reconciliarse, querían a toda costa volver a alcanzar aquella plenitud originaria y de este deseo nació el Amor:

“ Desde tan remota época, pues, es el amor de los unos connatural a los hombres y reunidor de la antigua naturaleza, y trata de hacer un solo ser de los dos y de curar la naturaleza humana ”.

Lo que interesa a nuestro tema es el hecho de que en la especulación metafísica de Platón, así como en la teología de un Filón de Alejandría, en los teósofos neoplatónicos y neopitagóricos, en los hermetistas que recurren a Hermes Trimegisto o a Poimandres, o en numerosos gnósticos cristianos, la perfección humana se imaginaba como una unidad sin fisuras.

Mircea Eliade dice al respecto⁸:

“Es esta idea de la bisexualidad universal, consecuencia necesaria de la idea de la bisexualidad divina en tanto que modelo y principio de toda existencia, la que puede aclarar nuestro tema. Porque, en el fondo lo que está implicando en una concepción semejante es la idea de que la perfección y, por consiguiente, el ser consiste, en suma, en una unidad-totalidad. Todo lo que es por excelencia debe ser total. Esto se verifica tanto en la androgínia de los dioses como en los ritos de androginización simbólica, e igualmente en las cosmogonías que explican el mundo a partir del huevo cosmogónico o de una totalidad primordial en forma de esfera”.

Platón, a través del mito, ha trazado una genealogía del Amor y de la diferencia existente entre los sexos.

Trataremos de demostrar cómo Balzac y los artistas «decadentes», sin duda para dar una respuesta a las mismas cuestiones, han recurrido, una vez más, al tema objeto de esta exposición.

1/Balzac.

En *Séraphita*, Balzac, basándose en las doctrinas de Swedenborg, no hay que perder de vista la hipótesis⁹ de que esta novela fue escrita sobre todo para ilustrar y comentar las teorías swedenborgianas sobre el hombre perfecto, nos ha dejado la descripción de un ser andrógino, fusión profunda de los dos sexos, consiguiendo así dar esplendor a un tema fundamental de la antropología arcaica.

Recordemos el escenario y el tema de la novela. En un castillo, a orillas del pueblo de Jarvis, cerca del fiordo Stromfjord, vivía un ser extraño de belleza cambiante y melancólica. Como ciertos personajes de Balzac, parecía esconder un te-

8- Cf. Mircea Eliade, op. cit., p.137.

9- Esta hipótesis es sostenida por Marcel Girard., "naturalisme et symbolisme", *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, Nº6, Les Belles Lettres, Paris, juillet 1954,

rrible «secreto», un «misterio» impenetrable. Pero en esta ocasión no se trata de un «secreto» comparable al de Vautrin. El personaje de Serafita no es un hombre atormentado por su propio destino y en conflicto con la sociedad. Es un ser distinto del resto de los mortales. Su «misterio» guarda relación no con ciertos episodios tenebrosos de su pasado, sino con la estructura propia de su existencia.

Leamos algunas de las características que Balzac le atribuye¹⁰:

“El ser singular que revelaba su mirada y cuyo género hubiese sido de difícil definición para cualquiera e incluso para los sabios”.

El misterioso personaje ama a Minna y es correspondido por ella. Ella le ve como a un hombre, Serafitus. Al mismo tiempo es amado por Wilfredo, a los ojos del cual pasa por ser una mujer, Serafita:

“La unión que se realiza con amor y sabiduría transporta a la criatura a un estado divino durante el cual su alma es mujer y su cuerpo hombre...”.

Balzac en el S XIX, ha señalado el carácter completo y de totalidad propio del andrógino, características que ya había puesto de manifiesto su predecesor. El amor actúa también como un elemento conciliador de contrarios «Coincidentia Oppositorum»:

“La belleza, la elegancia de vida de la mujer ha sido transpasada al hombre. Cuando el hombre no ha conseguido reunir esta belleza, esta elegancia en su vida, es severo, triste y arisco. Cuando las ha reunido, es de carácter jovial y *completo*”.

No obstante, este sentimiento, claro y puro en Platón, es desarrollado por Balzac de una forma mucho más compleja mezclando: Por un lado, *el amor místico* que el andrógino «Séraphita-Séraphitus» experimenta por su Dios y por otro, *el amor carnal y físico* que sienten un hombre “Wilfrid” y una mujer “Minna” por este «Ser Doble».

Séraphita-Séraphitus ama a Dios de una manera tan profunda que este amor le da la plenitud total. Como signo de la fusión perfecta, Ella quiere ser El.

“Yo soy amada por un amor sin límites, por un amor infinito que me une al esposo celeste”.

También escuchamos en boca del andrógino:

“Tú, a quién yo amo por ti mismo, dame tu esencia y tus facultades para que yo sea tú.”

Si hasta ahora ese *Ella-El* se mantiene dentro del terreno de la unión espiritual, también se valdrá de sus encantos masculinos o femeninos para seducir respectivamente a Wilfrid y a Minna:

“...éste que había aparecido en la tierra, mostrándosele a cada uno de ellos bajo la forma que le parecía más comprensible para ellos; a unos como séraphitus, a otros como Séraphita”.

10-Honoré de Balzac., *Etudes philosophiques*. Louis Lambert. *Les proscrits*. Séraphita, Calmann-Lévy, París, 1900. Todas las citas se remontan a esta edición.

Ella-El, suscita la llamada del cuerpo, la atracción sexual, en los seres humanos que le rodean:

“¡Oh séraphitus ,tómame!”. Dice Minna

“ Wilfrid lo deseaba”. Afirma el texto.

Aunque Balzac no lo dice expresamente, se comprende que Serafitus-Serafita no puede abandonar la tierra sin haber conocido el amor.

Mircea Eliade, en su tratamiento sobre el tema, señala al respecto¹¹:

“Se trata quizás de la última y más preciosa perfección; amar realmente y conjuntamente a dos seres de sexos opuestos. Amor seráfico, claro está, lo cual no quiere decir amor abstracto, general. El andrógino de Balzac ama a dos seres perfectamente individualizados; se mantiene, pues, en lo concreto, en la vida. No es aquí sobre la tierra un ángel; es un «ser total»”.

Balzac, coloreando su texto con una carga de sexualidad desenfadada, no es más que el reflejo de su época: No hay que olvidar que la segunda mitad del S XIX reacciona contra la moral hipócrita y severa de los años precedentes. Los artistas, en esta época, no rechazan la atracción física, sino que, al contrario, se plantean preguntas sobre este tema y tratan de hablar de él sin vergüenza ni pudor.

Es además, a finales de este siglo, cuando nace el psicoanálisis, poniendo en evidencia la importancia del cuerpo.

Freud afirma que dos seres se atraen mutuamente por la existencia de pulsiones sexuales.

Otros artistas llevarán aún más lejos estos postulados centrandos su búsqueda estética en la *sensualidad*.

2/Los Decadentes.

Guiados por Péladan, los artistas decadentes, dejando estallar toda su sensualidad, se oponen a la mentalidad severa y castradora predominante en su época.

El culto al cuerpo toma una forma contestataria: a través de la libertad física, persiguen únicamente la liberación plena en todos los órdenes.

El idealismo que postulan no deja de estar impregnado de cierta carga de utilitarismo orientado a la praxis. No hay que olvidar que Bachelard define al arte simbolista como « la imaginación de la materia». Tal visión, explicaría finalmente la famosa cuestión de « la influencia del medio», uno de los principios claves del movimiento simbolista tomado del naturalismo.

Puesto que las cosas son símbolos y mantienen un diálogo con los hombres, éstas pueden imponerles a través del lenguaje y de los sentidos, ideas y juicios que definan su carácter, modifiquen su conducta y determinen su vida.

11-Cf. Mircea Eliade, op. cit., p. 125.

Se diría, en efecto, que es preciso unir a la noción de símbolo, la de sueño. El símbolo adquiere «una función demiúrgica»¹², desarrollando una actividad mágica que ejerce, a través de las palabras de los hombres, ocultas transformaciones.

Pierre Moreau señala¹³:

" Plus profondement encore, une brisure a détruit l'univers intérieure; le moi est rompu, dans les fibres qui le faisaient communiquer au divin, dans celles qui allaient du conscient à l'inconscient. L'intelligence, l'analyse, ont dissocié ces primitives synthèses. Aux réminiscences, aux rappels de la vie prénatale et des vies antérieures, au rêve de rétablir l'échange entre ces «vases communicants»: le sensible et le supra-sensible, le réel et le surréel".

Corrido el ligero tul que une el mundo interior al mundo exterior, lo visible a lo invisible, las ideas a las formas, hay que traspasar la barrera de esta dualidad equívoca para encontrar un orden en el que el mundo de las formas participe de la vida de las ideas, o dicho de otro modo, las ideas participen del mundo de las formas.

El andrógino, en este contexto decadente, se transforma, pues, en símbolo de una negativa, de un movimiento de subversión por parte de los artistas.

El hecho de llegar a ser varón y hembra o no ser ni varón ni hembra son expresiones mediante las cuales el lenguaje se esfuerza en describir la metanoia, «la conversión», la subversión absoluta de todos los valores.

El tema se limita estrictamente a su aspecto físico y la manera de presentarse se aleja, en gran medida, de los cánones platónicos.

Toda la obra de Péladan aparece dominada por este motivo de forma recurrente pero diferenciándose en su tratamiento de Platón o de Balzac. La respuesta se encuentra en la progresiva encarnación material a la que se ve sometido el símbolo. Si, en un principio, sirvió para expresar lo que no podía ser expresado, para desvelar el secreto oculto de la naturaleza escondido en la imagen del ritmo perpetuo de sus metamorfosis, en el gesto infinito de sus perfumes, colores y sonoridades, para fundir el cosmos con la existencia individual del ser que se interroga sobre el universo, ahora, como indica Mircea Eliade¹⁴:

12-Una de las cualidades determinantes del movimiento simbolista en todos los países es su estética basada en el idealismo platónico y en el neoplatonismo. Para profundizar en el tema, es aconsejable que el lector se dirija a la obra de Guy Michaud., *La doctrine symboliste, (documents)*, Nizet, Paris, 1947, en la que hace una amplia recopilación de documentos sobre el simbolismo conteniendo, entre otros, textos de Baudelaire, Brunetière, Claudel, Mockel, Ghil, Gide, Maeterlinck, Mallarmé, Michelet, Moréas, Péladan, Valéry, Verhaeren y Verlaine.

Guy Michaud cita del primer manifiesto de Moréas las siguientes palabras al respecto:

" Pour le poète symboliste, comme pour le philosophe platonicien, le monde visible n'est donc que l'apparence du monde invisible, et l'objet sensible que le symbole d'une réalité spirituelle. Aussi peut-on dire avec Georges Vanor que «la théorie du symbolisme littéraire exista de tout temps»".

13-Pierre Moreau., " Symbolique et symbolisme", *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, N°6, Les Belles Lettres, Paris, 1954.

14-Cf. Mircea Eliade, op. cit., p. 126.

“Nos encontramos en presencia de una degradación del símbolo. Cuando el espíritu ya no es capaz de percibir la significación metafísica del símbolo, éste último aparece representado en planos cada vez más burdos. En los escritores decadentes, el andrógino es comprendido únicamente como un ser hermafrodita en el que los dos sexos coexisten anatómicamente y fisiológicamente. Se trata no de una plenitud debida a la fusión de ambos sexos, sino a una sobreabundancia de posibilidades eróticas”.

Esta degradación del símbolo ha perdurado hasta nuestra época. Hoy, un andrógino se entiende de una manera peyorativa, es un «afeminado».

Se ha perdido ese sentido de fusión profunda presente en la primera significación del mito.

Hémos abordado el análisis de este tema con una perspectiva de veinte siglos. No ha reaparecido de una manera semejante a sus orígenes, pero sus huellas tampoco se han borrado. Hay que ver en este mito, por tanto, un profundo arraigo en el inconsciente colectivo. Es, sin duda, porque trata de dar una respuesta al amor y a la diferencia de los sexos por lo que todavía encuentra eco y goza de una total actualidad.

Analizaremos, a continuación, el tratamiento al que somete el pintor belga Fernand Khnopff, simbolista y decadente, a este ser doble.

a/El Andrógino en Fernand Khnopff.

Comenzaremos observando su cuadro, *Des Caresses, Caricias*¹⁵.

El andrógino, a la izquierda, responde perfectamente al esquema típico del individuo hermafrodita. El rostro de trazos finos y labios pintados, recuerda a una mujer. Por otra parte, el torso, evoca más bien a un hombre, sin embargo, observemos ese diamante que tiene sobre el pecho. Sabemos que sólo los senos de la mujer deben permanecer cubiertos. Este detalle refuerza la ambigüedad, acentuada aún más por el tul que rodea sus caderas.

¿Posee el andrógino una representación única?, ¿Son sus atributos siempre parecidos?

Una comparación entre el andrógino de Balzac y el de Khnopff nos ha permitido constatar los siguientes datos :

Balzac dice de «Séraphita-Séraphitus»:

“Ella tiene para El pies de *diamante* y su frente sembrada de *estrellas*”.

Destaco la importancia de las palabras *diamante* y *estrella*. Y el relato prosigue más adelante:

- La tez de Séraphitus era de una blancura sorprendente que hacía que resaltaran aún más sus labios rojos”.

Continúa aún la descripción con las siguientes palabras:

“...el cuerpo casi fosforescente, envuelto a lo largo de una neblina del color del ópalo”.

¹⁵-3-*L'androgyné "Des caresses"*. Podemos encontrar la reproducción del cuadro en el catálogo *Les sources du XXème siècle, les arts en Europe de 1884 à 1914*, Paris, 1960-61.

Encontramos estas mismas estrellas y diamantes, la misma tez blanca como la nieve, los mismos labios rojos y el cuerpo fosforescente en la representación gráfica de Fernand Khnopff.

Balzac, a través de su ser doble, nos ha hecho una descripción literaria exhaustiva del personaje que el pintor ha reproducido plásticamente. Existe, pues, una correspondencia perfecta entre ambos.

La oposición de colores tez blanca-labios rojos, los diamantes, el aire puro y transparente acentúan tanto en Balzac como en Khnopff la fisionomía sexual del ser andrógino, pues si no ¿Por qué insistir tanto en ciertos detalles si no pusieran en evidenciaran la originalidad de este individuo y su sensualidad?

Este Ente o Ser doble o Individuo doble, y empleo tantas denominaciones porque ni siquiera los comentaristas de la antigüedad clásica se aclaran a la hora de encontrar una traducción adecuada para el participio en género neutro del verbo εἶμι que lo designa, encuentra en Balzac y en Khnopff un eco parecido. Posee los mismos atributos tanto en uno como en otro.

No obstante....¿Se puede llegar a afirmar que el andrógino aparezca representado siempre de esta misma manera a finales del SXIX? No tenemos tiempo de profundizar en ello y sería objeto de un estudio más complejo, pero sí podemos afirmar, sin miedo a equivocarnos, que la imagen que reproduce el pintor se corresponde totalmente con la que nos habíamos imaginado al leer la descripción del escritor.

Al lado del andrógino se encuentra una mujer tigresa, representación de la seducción, de la mujer fatal, casi dispuesta a saltar .

El título, sin embargo, señala la presencia de "caricias". Las relaciones entre los dos seres son incomprensibles para nosotros: Nos revelan una sensualidad exacerbada, quizás reprimida, pero se cayan el resto. No desvelan el misterio que los envuelve. Khnopff no descubre jamás su secreto, se lo guarda para él mismo.

Este pintor es autor también de otros muchos andróginos cuyos ejemplos tenemos en sus numerosos cuadros consagrados a dicho motivo.

b/ El Andrógino en Georges Rodenbach.

Por su parte, Georges Rodenbach, el célebre autor de *Brujas-La-Muerta*, aborda el tema de una manera totalmente distinta. Aunque no lo explicita, si lo sugiere continuamente. El lector lo percibe en el complejo rostro de las «Beguines»¹⁶ y de las viejas del mantón negro que inundan de espectros todo el relato. Estas mujeres así como todos los personajes femeninos de *Brujas-La-Muerta*, ejercen una influencia determinante sobre Hugo, el personaje principal de la novela. No sería inútil recordar la similitud existente entre estos dos prototipos de mujeres y las campanas, que doblan haciéndose eco de sus voces y de las voces de toda la ciudad y que, a su vez, actúan letalmente torturando al protagonista por mediación de la ciudad que, adquiriendo la entidad de un personaje autónomo, deja oír su voz también

16- Religiosa laica de los Países Bajos con un régimen de vida semiconventual.

a través de estas mismas campanas. Así «La ciudad muerta» se transforma en «una ciudad violenta y dominadora».

Seres, a su vez, crueles y emparentados con la muerte y la angustia. No hay que olvidar la analogía que puede establecerse, por otro lado, entre «el Manto» y «la Mantis», denominada vulgarmente religiosa, que devora al macho después de haber copulado con él.

No obstante, el autor de *Brujas-la-muerta*, no se detiene en ello, no comprenderá el halo de misterio que envuelve a estos personajes así como a Jane, la protagonista femenina principal.

Son seres mitad-femeninos, mitad-masculinos, andróginos.

Aunque Rodenbach pertenezca a la época de los grandes «maestros decadentes», no podemos afirmar que explote el tema de la misma manera.

Su andrógino no es únicamente un reflejo de la sensualidad, es, a menudo, un ser místico.

Las mujeres presentan un doble rostro, por un lado, son beatas, encienden velas en las iglesias:

“Algunas viejas volvían después de haber ido a encender una vela a la capilla de la Santa-Sangre”.

Por otro lado, nos ofrecen un rostro tiránico: ejercen tal control sobre el protagonista que le impiden que sea libre.

Es conveniente señalar que hemos obtenido estos datos de una lectura crítica de ciertos elementos de orden sexual que aparecen en el libro y a los que les hemos dado una interpretación de tipo psicoanalítico unida a la relación dual:

-Esposa castradora-Marido, -Complejo edípico Madre-Hijo.

No obstante, en una lectura rápida de la novela, Jane, el personaje femenino de *Brujas-La-Muerta*, con el que Hugues mantiene una relación física, aparece descrito de una forma mucho más sensual que estas viejas, representa, en sí misma, la sensualidad personificada y se opone al misticismo de aquellas mujeres:

“Hugo fue seducido enseguida por esta faz mística de la ciudad, ahora que había conseguido escapar un poco de la figura de sexo y de mentira de aquella mujer”.

Sabemos que esta descripción de Jane es dada por los personajes que actúan como «las malas lenguas» en el libro, que ella no es únicamente interesada y carnal como lo afirman los últimos párrafos. Pero Jane no es objeto de nuestro estudio. Nos gustaría conocer, sin embargo, la posición de Rodenbach sobre la sensualidad.

Parece condenarla, Jane, al final de la novela, es presentada como un personaje negativo. Así Balzac le atribuye los siguientes calificativos:

“¡Ah!, todo lo que había soportado ya de esta mujer extraña y engañosa”!

El autor de *Brujas-La-muerta*, no se complace en los misterios del cuerpo. A primera vista los rechaza.

El tema del andrógino, que en los artistas decadentes es pretexto de una explosión de sensualidad, no encuentra el mismo eco en Rodenbach. Incluso si estos seres dobles existen y son reflejo de una cierta sensualidad, éste condena la llamada del cuerpo. Prueba de ello es que desprecia a Jane. La voluntad del escritor nos re-

cuerda, pues, el texto de Platón expresando el deseo de una vuelta a la plenitud originaria.

El andrógino en los dos casos, tanto en Rodenbach como en Knopff es un ser puro. Sin embargo, la posición de Rodenbach, es más cercana quizás a la de Balzac que une en su personaje andrógino misticismo y sensualidad.

El escritor se diferencia del pintor en que no centra el tema de este ser doble únicamente en la sexualidad.

El andrógino de Rodenbach une el misticismo a la llamada del cuerpo. Al igual que el de Balzac, equilibra y resume las posiciones de Platón y de los artistas decadentes.

C) CONCLUSIONES

Para Platón, el retorno a la fusión primitiva, al andrógino, se realizaba únicamente mediante un amor puro y de orden casi espiritual. El mismo deseo de regreso a la unidad primordial apareció en Balzac y en Rodenbach dos mil años más tarde. La voluntad de fundirse en uno fue coloreada de sexualidad en nuestros escritores del siglo pasado.

Más tarde, es un sexualismo exacerbado lo que encontramos inmerso en el espíritu de los artistas decadentes.

La significación del andrógino, ha evolucionado con el transcurso de los siglos, al no reflejar más que una simple fusión de cuerpos en fechas próximas al 1900.

Knopff ha vivido en este periodo y su andrógino es reflejo de una sensualidad desbordante y sin límites.

Pero..., ¿hacia donde nos dirigimos? ¿Se puede llegar a afirmar que el andrógino aparezca bajo este mismo aspecto también a finales de nuestro siglo? No tenemos tiempo de profundizar en ello y sería objeto de un estudio más complejo. Diremos, sin más, que andróginos del momento serían, a modo de ejemplo, los famosísimos Michael Jackson o Grace Johnes, entre otros, héroes de la actualidad cuyo aspecto y cualidades no distan en nada de los que son ahora objeto de nuestro estudio, salvo en el hecho de que el misterio que los envuelve les ha investido, sobre todo al primero, de un cierto carácter demoníaco.

Me gustaría terminar señalando precisamente una actualización del mito nacida en el siglo XX y a la que Jules Michelet hace alusión en su obra *Le Peuple*¹⁷, la del poeta-artista andrógino. El mito del ser doble no representa ya el ideal de perfección física, sino que denota una sensibilidad sin límites. El poeta o, en términos clásicos Vates «masculino», aparece ligado a la fecundidad «femenina»:

“El genio, el poder inventivo y creador requiere (...) que un mismo hombre esté dotado de dos poderes, que reunan en él lo que podemos llamar los dos sexos del espíritu: el instinto de los sencillos y la reflexión de los sabios. Es de alguna manera hombre y mujer (...). A decir verdad, sólo así es el auténtico hombre, no existe otro (...).

17- Jules Michelet., *Le peuple*, Réédition Julliard, Paris, 1965, p. 120.

Los mediocres, a los que se les podría llamar neutros, puesto que no poseen ni uno ni otro sexo, (...) son estériles, salvo en los momentos en que se constituyen, por amor, en una especie de unidad doble; sus aptitudes naturales transmitidas de generación en generación permanecen en estado de impotencia hasta que encuentran el hombre completo, que sólo se consigue en el momento de la fecundización”.

¿Knopff y Rodenbach, como artistas que son, querrían representarse en su andrógino?. Es posible. Habrían intuído ,entonces, esta nueva significación que continúa obsesionando actualmente el imaginario de nuestros escritores.