

El mito de Safo en el relato decadente

ROSA DE DIEGO
U.P.V./E.H.U.

Résumé:

La femme homosexuelle, reflet d'un désir mythique hermaphrodite, est, pendant la fin du siècle une figure littéraire paradoxale et en même temps obsédante. Sapho est, comme la femme fatale, une des protagonistes de la fin-du-siècle qui répond à une misogynie récurrente dans l'imaginaire créateur. Il s'agit d'un désir artificiel, éros intangible (Péladan 1910: 74), contre nature, un idéal impossible: *Sexe initial, sexe définitif, absolu de l'amour, absolu de la forme, sexe qui nies le sexe, sexe d'éternité! Los à toi, Androgyne!* (Péladan 1910: 76). Sapho, figure archétypique, androgyne, constitue en définitive le symbole de l'abolition des sexes, de la confusion des genres, de la crise du couple traditionnel. Elle met en évidence la solitude, la peur et un désir inassouvi.

Mots-Clé:

Saphisme, littérature, décadence, mythes féminins, androgyne.

Abstract:

The homosexual woman, a reflection of a hermaphrodite mythical desire, is, during the end of the century, both a paradoxical and an obsessive literary figure. Sappho is, like the fatal woman, one of the protagonists, at the end of the century, who responds to a recurring misogyny in the imaginary creator. It deals with an artificial desire, *eros intangible* (Péladan 1910: 74), against nature, an impossible ideal: *Sexe initial, sexe définitif absolu de l'amour, absolu de la forma, sexe qui nies le sexe, sexe d'éternité! Los à toi, Androgyne!* (Péladan 1910: 76). Sappho, archetypical, androgynous figure, definitively constitutes the symbol of the abolition of sexes, of the confusion of genders, of the crisis of the traditional couple. She shows our fears and unsatisfied desires up.

Key-words:

Sappho, literature, decadence, feminine myths, androgyne.

La lesbienne est l'héroïne de la modernité.

W. Benjamín

1. Cuestiones preliminares: Sobre la mujer y el safismo a finales del siglo XIX

Durante la segunda mitad del siglo XIX el imaginario creador masculino vive obsesionado y a la vez fascinado por la mujer. Distintas imágenes femeninas se multiplican, con diferentes rostros y apariencias, en todas las obras de arte. Quizás este hecho tenga en sí poco de novedoso ya que forma parte de una indiscutible tradición en el arte. Sin embargo, esta mujer protagonista compulsiva del fin-de-siglo, no aparece ya como modelo de Belleza, arquetipo ideal o patrón de perfección. Ahora no es Madre, Musa o Madona. Esta mujer misteriosa y repetitiva durante el periodo decadente encarna de manera recurrente una feminidad negativa y constituye por encima de todo un elemento perturbador para el hombre. Porque la mujer en estos años es peligrosa, perversa, cruel. Una mujer fatal. Una mujer perfecta y bellamente artificial. Y el hombre manifiesta ante ella, simultáneamente, temor y fascinación, odio y adoración, impotencia y atracción. Se trata, la mayoría de las veces, de una mujer devoradora, terrorífica, castradora. Encarna siempre una feminidad extraña, maligna y amenazadora. Como aquellas musas de Gustave Moreau, Salomé, Medea, Helena, Galatea, Afrodita, Mesalina, Las Quimeras; como las escasas e inquietantes mujeres que recorren las páginas de Huysmans. Salomé constituye un buen ejemplo. Una mujer artificial, obra de arte, intemporal y equívoca, inerte y perversamente amenazadora. Pero esta obsesión por la mujer fatal resulta patente en la proliferación de otras muchas figuras. Eva, Circé, Pandora, Judith, Cleopatra, Helena, Lilith, Dalila, Pandora, Carmen, La Joconda, Thaïs, Viviana... son algunas de ellas. Todas son devoradoras de hombres. Y sin embargo insensibles. Todas son ídolos de perfección: estáticas, hieráticas, intemporales. Misteriosas, artificiales, perversas. Permanentemente deseadas. Encarnan el mal y son la causa de la pérdida masculina. La mujer aparece siempre en estos años como la única responsable de todo lo negativo que le sucede al hombre. Resultan ilustradores algunos títulos del periodo: *Les mangeuses d'hommes* (1878) de Pierre Véron, *Les Parisiennes fatales* (1889) de Edouard Cavaillon o *La Gynécocratie ou la Domination de la femme* (1902) de Jules Desroix.

Pero la feminidad, en este periodo, permanece además concentrada debajo de la cintura. Lo femenino está en el sexo. Prostitutas, ninfómanas y también lesbianas son algunas figuras recurrentes en el arte finisecular. Goncourt escribía en su *Diario* el 21 de diciembre de 1887 que la mujer concebía *cochinadas inimaginables*. Los hombres, obsesionados por ellas, por su sexo, inventan terribles desórdenes sexuales, todo un catálogo de perversiones sexuales, zoofilia, sadismo, masoquismo, fetichismo, exhibicionismo (De Diego 1996: 139-140); o el fantasma del tercer sexo, del andrógino (De Diego, 1999 y 2002). Destaca sin duda en este sentido el safismo y el erotismo solitario de la mujer. La lesbiana es una de las protagonistas de la vida mundana y de la vida literaria en París: Renée Vivien, Gertrude Stein, Natalie Barney, Rachilde, Colette y muchas otras mujeres se liberan de normas y prejuicios y viven de manera abierta su sexualidad. Gustave Courbet en 1864 pinta *Venus y Psique*, donde

representa a una joven mujer tumbada sobre una cama, y a una Venus morena, arrodillada, contemplándola. Dos años después, en otro cuadro de grandes dimensiones, *Las dos Amigas*, aparecen representadas dos mujeres lesbianas, desnudas y abrazadas, que ya no son modelos o figuras alegóricas. El safismo ha entrado en el arte por la puerta de la pintura. Y, poco después, un escritor apenas conocido, Adolphe Belot, publica en 1870, *Mademoiselle Giraud, mi mujer*, donde el autor relata en primer persona su increíble historia: se ha casado con una mujer que desea permanecer virgen pero que en realidad es lesbiana. Vendrán después otras muchas novelas y cuentos, en las que una mujer homosexual será la protagonista o la musa de poetas, un objeto de estudio para médicos o psiquiatras, y modelo de pintores o caricaturistas. Rodin, Baudelaire, Mirbeau, Louÿs, Mendès, Péladan, Rops, Mossa, Rachilde, Lorrain, Champsaur, Prévost, Proust, son algunos de los artistas fascinados por esos misteriosos abrazos entre las lesbianas. La decadencia se enfrenta con fascinación y también angustia a una revolución sexual, a un desorden de géneros y sexos, a un amor en desequilibrio, donde lo *anormal* resulta imprescindible, y se hace norma. El artificio se aleja de la naturaleza. Y además crea arte.

En el siglo XIX el progreso de las ciencias, y en concreto de la medicina y la psicología, tiene una importante incidencia en la sociedad y desde luego en la literatura. La sexualidad es objeto de estudio y se define aquello que es normal y lo que constituye una patología, una anormalidad. En términos generales se consideraba lícita toda sexualidad que condujera a la procreación y toda actividad que no acarreará ni directa ni estrechamente una reproducción formaba parte de lo ilícito. El ámbito de lo permisible, de la moral sexual, estaba en el matrimonio y se correspondía habitualmente con una ausencia de placer. La relación recíproca se establecía directamente entre el placer y lo ilícito. Únicamente se aceptaban algunas fantasías eróticas de ciertos hombres *honorables*, que nunca eran condenados, sino considerados como “hombres sanos de cuerpo y espíritu... originales” (Chevalier 1893: 382). Por lo tanto los comportamientos y hábitos sexuales quedaban clasificados en función de un término que se hace habitual en el lenguaje del momento: *perversión*. El diccionario Littré de 1875 define así el término *perversión*: *Changement de bien en mal. La perversion des moeurs. Alteration, dérangement. Il y a perversion de l'appétit dans le pica, de la vue dans la diplopie, des instincts*. Se trata de una modificación peyorativa de una de las funciones fisiológicas del hombre. La perversión se confunde con la depravación. No se trata de un trastorno cuantitativo sino cualitativo: es una aberración.

La medicina se interesa por la sexualidad desviada y, en primer lugar, por la homosexualidad. Conviene recordar que durante estos años la legislación vigente era excesivamente represiva y anticuada: se conservaba el código penal de 1810. La burguesía liberal necesita argumentos para romper con la herencia de las Luces y con la hegemonía religiosa. Así que los primeros estudios médicos serán bienvenidos. A mediados del siglo XIX la medicina se interesa positivamente por la homosexualidad. Va a revisar el concepto del homosexual no como

alguien monstruoso, sino como un modo más de acceso al placer. Y buena prueba de ello es la frecuencia de la homosexualidad entre hombres importantes en Europa como Eduardo III de Inglaterra, Enrique III de Francia, Luis II de Baviera; entre papas como Pablo II o Sixto IV; entre pintores como Miguel-Ángel o escritores como Byron o Shakespeare. La humanidad les debe sin duda mucho a los homosexuales. El legislador C.H. Ulrichs describe en 1860 un tipo original de homosexualidad que define con el neologismo uranista: se trata de hombres con alma de mujer y cuerpo de hombre y que únicamente conocen el placer sexual con hombres viriles. Ulrichs considera que no se trata de patología o enfermedad sino de una singularidad absolutamente normal: simplemente muchos caminos conducen al orgasmo. Y de hecho la investigación positivista va a estudiar, analizar y describir todas las conductas sexuales que de un modo u otro consiguen placer para concluir que unas son más frecuentes que otras.

A pesar de todos los estudios y avances clínicos, la sociedad sí va a condenar, moral e incluso penalmente, algunas actitudes consideradas monstruosas como coprografía, bestialidad o vampirismo, que son más que perversiones sexuales, teratológicas. En otras ocasiones, como sucede con el caluroso acogimiento de Sacher- Masoch en París, se niega incluso la evidencia. Todo el mundo conocía bien el contenido masoquista de sus escritos y, sin embargo, en ningún momento se le censuró. Muchas obras literarias pierden su significación perversa e intolerable por su calidad artística: se trata simplemente de ser discreto y guardar las formas. O de entretener y hacer reír. Además algunos de estos excéntricos son artistas, bohemios, actores, gentes de la cultura, siempre extravagantes y marginales. La homosexualidad del actor, de la escritora, del peluquero y costurero, no molesta, y además está bien vista por una burguesía que ha conquistado no sólo poder sino también libertad.

Pero resulta indiscutible, en todo caso, que no tiene el mismo tratamiento la homosexualidad masculina, que la femenina. En 1870 Carl Westphal, un psiquiatra alemán, publica un largo artículo sobre el caso de una joven mujer que permanecía impassible ante los hombres, con quienes se identificaba, y que únicamente amaba a otras mujeres. Esta lesbiana de temperamento melancólico le servirá al psiquiatra para distinguir entre la homosexualidad propiamente dicha y una “manera de sentirse contraria” que se caracteriza por el porte de ropa masculina: se trata de una mujer que reivindica gustos y actitudes viriles en un cuerpo de mujer. De hecho Westphal creará una locución para expresar y caracterizar este tipo de conducta: *Conträre Sexual Empfindung*, es decir, sensibilidad sexual invertida, una manera de concebir lo sexual de modo contrario a lo habitual (1870: 73-108).

Vamos a comprobar a continuación cómo esta mujer lesbiana aparece en muchas caricaturas e ilustraciones, es protagonista de escándalos mundanos, pero también de novelas y cuentos, de poemas y obras de teatro durante estos años que cierran el siglo XIX. Una mujer ambigua y emblemática, inalcanzable y artificial, negación de la naturaleza y triunfo del artificio, que podría asociarse a los primeros balbuceos de un feminismo que molesta y que se ataca mediante inagotables fantasías, increíbles fantasmas.

2. Quién es Safo: la construcción del mito

Safo existió realmente. Fue una poetisa griega que vivió hace más de dos mil años en la Isla de Lesbos, en el Mar Egeo, y sobre cuya vida apenas se conservan datos precisos. Nació hacia el año 620 a.C., y murió en torno al 570. Su figura está rodeada de misterio e incertidumbre, a medio camino entre la realidad y la leyenda. Parece ser que Safo procedía de una familia noble y adinerada. Su padre era un próspero comerciante de vinos llamado Skamandar, y era la mayor de cuatro hermanos. Además de su actividad literaria y artística, Safo participó asiduamente en las luchas políticas que tuvieron lugar en Lesbos, y cargó muy duramente contra el tirano Pítaco. Se sabe que pasó un periodo de unos seis años de exilio en Siracusa, en Sicilia.

Safo fundó en Lesbos una especie de escuela o academia, al estilo de Platón, en la que enseñaba arte, canto, danza y literatura, a un grupo de mujeres jóvenes. Safo componía para todas estas chicas odas nupciales antes de sus bodas. A través de estos poemas puede deducirse que Safo se enamoraba de sus discípulas y mantenía probablemente relaciones con muchas de ellas, algo que en la época se consideraba por otra parte tolerable. En sus versos cantó abiertamente su amor hacia las mujeres y por ello se convertiría en épocas venideras en un referente de la homosexualidad femenina. Como es bien sabido el nombre de Safo dio origen al término sáfico, mientras que el lugar de su nacimiento, Lesbos, es la raíz del término lesbiana.

Safo escribió nueve libros de odas, epitalamios o canciones nupciales, elegías e himnos, pero apenas se conserva una mínima parte de sus obras. Su poema más importante es la Oda a Afrodita. Recientemente se descubrió un papiro con seis fragmentos de sus poemas y la Oda a las Nereidas. La obra sáfica es original porque describe el mundo desde un punto de vista nuevo, femenino, sensible e íntimo, opuesto a la tradición épica, que narra un mundo masculino, heroico y enérgico. Los versos de Safo buscan la belleza y la perfección con intensidad y sentimiento. Su gran conocimiento de la música y la danza le permitieron crear ritmos y metros nuevos, que se conocen como la estrofa sáfica. Así lo define Flaubert en su *Dictionnaire des idées reçues*: “Produit un excellent effet dans un article de littérature” (1994:79).

3. Dónde está Safo a finales del siglo XIX

Durante la segunda mitad del siglo XIX, época que se nutre con frecuencia de mitos de la antigüedad, Safo irrumpe en el imaginario finisecular a partir de numerosas traducciones comentadas de diferentes fragmentos de su obra, que van deformando de manera obsesiva la voz de la poetisa. Helenistas, filósofos, historiadores, moralistas, escritores y pintores van creando, manipulando y contaminando los rasgos de este mito que se impone finalmente

como síntoma de tentación homosexual femenina. Mito poético y mito sexual confundidos en un mito literario rodeado de clandestinidad y misterio.

Safo aparece descrita como una mujer que resulta inaccesible, porque en realidad nada quiere ni tiene con la masculinidad del imaginario creador. Así lo intuye Baudelaire en un poema que publica en 1850 titulado “Lesbos”, donde Safo es una diosa inalcanzable:

Mère des jeux latins et des voluptés grecques,
Lesbos, où les baisers, languissants ou joyeux,
Chauds comme les soleils, frais comme les pastèques,
Font l'ornements des nuits et des jours glorieux;
Mère des jeux latins et des voluptés grecques,
(Estrofa 1).

O Verlaine que, años después, concluye su serie de “Amigas”, titulada “Escenas de amor sáfico”, con un soneto consagrado a Safo:

Furieuse, les yeux caves et les seins roides,
Sapho, que la langueur de son désir irrite,
Comme une louve, court le long des grèves froides.
(1867)

También Pierre Louÿs convierte a Safo en personaje de una ficción en 1895, *Las canciones de Bilitis, traducidas del griego antiguo por primera vez por P.L.* El escritor se disfraza de traductor de un texto en realidad inexistente y la obra se tiñe de veracidad, incluyendo una bibliografía ficticia de las distintas traducciones de estas Canciones, así como una presunta “Vida de Bilitis”. Safo, Psappha en el libro, aparece en el segundo canto donde posee un papel fundamental y decisivo para la vocación sexual y poética de la protagonista Bilitis. La joven discípula contempla el rostro de su seductora poetisa por la mañana, cuando aún está dormida, recordando sus relaciones nocturnas. Pierre Louÿs señala en su dedicatoria modificada en 1895, que «ce petit livre d'amour antique est dédié respectueusement aux jeunes filles de la société future».

El autor, por tanto, había hecho de Safo la protagonista de una ficción camuflada bajo una aparente traducción. Sin duda la más arriesgada, ambiciosa e innovadora de las traducciones auténticas, es la que realiza en 1903 Renée Vivien: *Safo, nueva traducción con el texto griego*. La obra, precedida de una biografía de la poetisa griega y de un prefacio, reproduce fragmentos y odas en griego de la poetisa, acompañados de su traducción en prosa y en francés. El texto se centra sobre todo en el significado literal del verso original, comple-

tando algunas lagunas y omisiones desde un punto de vista abiertamente homosexual y con un estilo sobrio. En varias ocasiones incluye además algunas adaptaciones de otros poetas y traductores como Swinburne. Renée Vivien, seudónimo de Pauline Tarn, ha cantado los amores de Safo desde una perspectiva nueva, ambiciosa, como si se tratara de una suerte de religión despreciada o ignorada por la gente corriente. Porque une vierge amoureuse est plus belle que n'importe quel homme... Qui viendra nous déranger, nous les femmes, qui sommes si loin des hommes? (1903). Unos amores femeninos, secretos y silenciosos, pero sagrados, que Renée Vivien expresa sin cesar en la belleza de unos versos de una docena de volúmenes. Safo se convierte en estos años, para Vivien, en un pretexto perfecto para aludir a sus propios deseos y sentimientos.

En 1884, Alphonse Daudet publica una novela titulada *Safo*, cuyo protagonista, Jean Gaussin, queda fatalmente seducido por una extraña cortesana, Fany Legrand, conocida bajo el seudónimo de Safo que, en más de una ocasión, también atrapa al propio lector, sobre todo cuando quiere convertirse en modelo de “mujer perfecta”. Por ejemplo cuando Gaussin cae enfermo a causa de una angina de pecho y Safo, que hasta entonces era poco más que una cualquiera en la vida del protagonista, se dedica a cuidarle, en cuerpo y alma, como lo haría una madre y una buena esposa:

[...] et dès le premier soir ce fut Fanny Legrand qui s'installe près de son lit, ne le quittant de dix tours, le soignant sans fatigue, sans peur ni dégoût, adroite comme une soeur de garde, avec des câlineries tendres, qui parfois, aux heures de fièvre, le reportaient à une grosse maladie d'enfance [...] et Jean n'en revenait pas de ce qu'il y avait d'alerte, d'ingénieux, d'expéditif, dans ces mains d'indolence et de volupté. La nuit elle dormait deux heures sur le divan [...]. (Daudet 1964: 24-25)

Safo es la historia de un hombre arrastrado a la ruina por culpa de una mujer. Al menos esa era la intención inicial de Daudet, que dedicó la novela a su hijo para que la leyese cuando tuviese 20 años. Pretendía con ello advertir a los hombres de los peligros que podían acarrearles cierto tipo de *mujeres peligrosas*. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos del autor por ofrecer un ejemplo a evitar, Gaussin no resulta en absoluto a los ojos del lector una víctima y Fany consigue incluso en algunos momentos generar compasión. El protagonista atribuye el poder de seducción de esta mujer con los hombres a componentes relacionados con la brujería: “¿qué les daba a todos?” (Daudet 1964: 54). Fany, en esta obra, no sólo es Safo, mujer ambigua e imposible, sino que sobre todo es una mujer fatal, como tantas otras en estos años, que traen fatalmente la perdición a quienes la desean. El autor establece un contagio, una contaminación entre ese mito de mujer fatal y perversa tan arquetípica de la época, y esta nueva figura, ambigua y también inalcanzable, que ejemplifica de nuevo el miedo del hombre a la mujer.

4. Qué significa Safo a finales del siglo XIX

La homosexualidad femenina sufre una importante metamorfosis en la segunda mitad del siglo XIX. En 1765 la *Enciclopedia* había definido el término tribade como “Mujer que siente pasión por otra mujer. Especie de depravación tan inexplicable como la que enardece a un hombre por otro hombre”. Sin embargo un siglo después, en 1898, el *Nouveau Larousse illustré* dice: “Mujer que sostiene un comercio carnal contra natura con personas de su propio sexo”. El vocabulario para aludir a la lesbiana, a la mujer con una sexualidad invertida, a la homosexual femenina, conoce un auge sin precedentes. *Lesbienne, lesbonde, accouplée, saphique, fricatrice, gougnotte, gouge, gousse, clitoride, chipette, puce travailleuse, suce lentilles, fleur du mal* son algunos de los términos familiares que aparecen en varios diccionarios de argot de la época, como en el de Delesalle (1896), en la entrada *tribade*. Unos son arcaísmos, otros neologismos, hay algunas expresiones más o menos creativas y familiares de creación popular. Y por ello, con razón, Alphonse Daudet, en su novela *Safo*, habla con nostalgia de la evolución del término de Safo que, «à force de rouler les siècles s’est encrassé de légendes immondes sur sa grâce première, et d’un nom de déesse est devenu l’étiquette d’une maladie...» (1995: 36). Sensualidad ambivalente que se concentra en ciertos espacios y que también penetra en el vocabulario referente a la homosexualidad: topónimos como *Lesbos, Sodoma, Gomorra, Citera* se transforman, a finales del siglo XIX, en referentes del safismo y en temas de inspiración para numerosos artistas como Catulle Mendès en *Las Islas del Amor*, Joséphin Péladan, *La Ginandra*, Jean Lorrain en *Coins de Byzance*, Charles-Étienne, *Notre-Dame de Lesbos* o Félicien Rops con la pintura titulada *Lesbos*. La terminología en torno a Safo y la homosexualidad femenina conoce un auge sin precedentes y suscita un imaginario confuso, entre la depravación y la risa, convirtiéndose en todo caso en protagonista recurrente y en obsesión de la pluma masculina.

5. Cómo es la Safo finisecular

El primer rasgo externo que sorprende de Safo es que la mujer homosexual aparece descrita con rasgos ambiguamente viriles y ropa masculina. Sin embargo, a finales del siglo XIX, la ley vigente prohibía a las mujeres vestirse como los hombres para evitar un ultraje a la moral, a las buenas costumbres y al pudor. Así que toda mujer que, por algún motivo, tuviera que utilizar ropa de hombre, debía obtener previamente el permiso correspondiente. Por ejemplo para la práctica de ciertos deportes como la bicicleta. Y en caso contrario, cuando deseaba llevar pantalones y carecía de la autorización necesaria, se veía obligada a burlar la ley con alguna triquiñuela.

Por ejemplo Rachilde, *homme de lettres*, en torno a 1880-1885 desea vestirse de hombre para huir de algunos pretendientes, ahorrar en vestuario y ejercer con mayor facilidad

su trabajo de periodista. Así que tuvo que pedir la autorización a la prefectura de policía, que le fue de inmediato concedida, al igual, por ejemplo, que la actriz Sarah Bernhardt, que interpretaba con frecuencia papeles masculinos y el guión le exigía, por tanto, vestirse de hombre. Algo similar ocurre en la novela de Rachilde *Monsieur Venus*, que se inspira y parodia la leyenda de Ovidio, donde se nos narra el exquisito, extraño y a veces brutal amor invertido entre la aristócrata Raoule de Vénérande, una elegante Safo, y Jacques Silvert, un modesto pintor, bello y femenino, pero no homosexual. Raoule de Vénérande invierte los roles sexuales en su relación con Jacques. Ella, que está descrita como si fuera un hombre, en todo momento ocupa la posición dominante masculina y en ningún momento baja la guardia para ceder al deseo. Pero su androginización es progresiva, y por ello mucho más evidente e impactante. Al principio “no es ni bella ni guapa...” y su fisonomía, de expresión dura, casi viril, no resultaba seductora (1926: 16-17). Poco a poco la virilización se va acentuando para provocar una inversión física y también psíquica, una transformación que resulta artificial y asexuada. De nuevo la mirada de esta mujer sáfica, andrógina es mineral, perversa, “sus ojos, muy negros, con reflejos metálicos bajo largas pestañas curvadas, parecían dos brasas cuando la pasión los encendía” (1926: 17). Su naturaleza fría, neutra, se traduce en una acentuación de los rasgos masculinos, fase previa para un comportamiento sexualmente anómalo: “Ninguna joya brillaba para no distraer su traje casi masculino” (1926: 38). Ella quiere transformarse en él, sin dejar de ser ella, y él acepta ocupar el papel de la mujer, sin perder por ello su masculinidad: “Apareció vestida con un traje de hombre, con una gardenia en el ojal, con el cabello disimulado en un peinado lleno de rizos, con el sombrero de copa colocado hacia delante en la frente” (1926: 119). Sin duda este hecho puede entenderse en su momento como una auténtica revolución feminista *avant la lettre*.

Pronto esta moda de mujeres vestidas de hombres que aparecían no sólo en páginas de ficción (Péladan, Rachilde, Mendès), en caricaturas e ilustraciones (Albert 2005: 94, 118, 131, 140, 142), sino que también recorrían pedaleando las calles de la ciudad, despierta nuevos apelativos. Se habla de marimachos, de seres inasexuados, neutros, híbridos, de andróginos, de hermafroditas, del tercer sexo. La lesbiana es sin duda síntoma de una transformación social que implica una confusión y desorden sexuales. Porque cuando ellas se masculinizan, ellos se feminizan. Sin embargo el safismo finisecular no se limita al travestismo, a un cambio en la apariencia o en la indumentaria. Se trata de una dualidad intrínseca, de una ambigüedad existencial, a mitad de camino entre una identidad masculina y otra femenina. Evoca el mito del andrógino, es decir, de un deseo de perfección (Monneyron 1996; De Diego 2002: 105-119).

En numerosos relatos algunas protagonistas no sólo cambian de traje, sino que hacen alarde de su posible virilidad. Zola, por ejemplo, recrea en la figura de Nana una imagen de la mujer negativa, peligrosa, perversa y fatal para el hombre, y que destaca además porque únicamente ama de verdad a otra mujer, “Nadie me quiso como ella”, (Zola 1988: 545-546).

Su aspecto físico la aproxima a una bestia: “Nana... era la bestia dorada, inconsciente como una fuerza bruta y cuyo olor bastaba para viciar al mundo” (Zola 1988: 297). Responde, para el imaginario masculino creador, al arquetipo de la mujer devoradora de hombres, que incluso se siente orgullosa de la perdición de sus amantes.

Nana engañaba a Satin igual que engañaba al conde, pervirtiéndose con monstruosos deseos, llevando a casa a cualquier mujer que encontraba en la calle. Cuando regresaba en coche, a veces se enamoraba de repente de una chica del arroyo, en plena ofuscación de sus sentidos y de la imaginación; y hacía subir a la muchacha, la pagaba y después la despedía. Otras veces, disfrazada de hombre, armaba juergas en siniestros antros nocturnos, espectáculos de libertinaje donde mataba su aburrimiento. (Zola 1998: 525)

Otra de las protagonistas de la escritora Marguerite Eymery, más conocida como Rachilde, también representa la ambigüedad sexual de la mujer, una especie de androginia femenina. *Madame Adonis* nos cuenta la historia del matrimonio formado por Louis y Louise Barteau, que quedan seducidos, atrapados por una criatura de encanto equívoco, Marcel(le) Désambres que se convertirá en el amante de Louise y en la amante de Louis. Se trata de una mujer a quien le gusta el travestismo, es decir, cambia su identidad, su nombre, su género, su sexo, y unas veces es masculina (y se llama Marcel) y otras femenina (su nombre es entonces Marcelle). En unas ocasiones es “bello como una chica” y en otras se dice de él “¡qué guapo es este chico!”, y carece de “caderas o pecho”. En todo caso su “belleza no es corriente” (1888: 29, 181 y 165). Se le compara con una loba, con un felino, y sus ojos medio cerrados y oscuros, parecen “los ojos de una gata histérica, metalizados” (1888: 134, 156). Una mirada casi inhumana que sugiere una mujer fatalmente perversa. Posee una fuerza “inaudita para una mujer”, y su cuerpo carece de caderas o senos (1888: 248 y 192). Una estatua de Safo domina simbólicamente el centro de su salón: “Louise ocupó el sitio de su marido, y Marcel Carini el de Madame Désambres” (1888: 217). Cuatro personajes que podrían ser dos, desdoblados, como si cada uno de nosotros estuviera realmente dotado de dos sexos, masculino y femenino, es decir, en nuestro origen, en el fondo, fuéramos seres andróginos e híbridos. Modelo perfecto, mítico y ejemplar, deseo “de una humanidad desembarazada de la sexualidad por la aparición de un ser ideal en el que se fundirían los dos sexos” (Pierrot 1977: 167).

El safismo aparece con frecuencia como un modo alternativo, un artificio más para los juegos amatorios. La feminidad queda escondida o travestida antes de la seducción y cuando el acto está consumado puede reaparecer, rompiendo todas las normas y cánones tradicionales. La mujer andrógina carece de principios y emerge, una vez más, como arquetipo de la mujer fatal. Su ambigüedad entre lo masculino y lo femenino, su dualidad estética y también ética sirven para subrayar su perversión. Así Rachilde con *Monsieur Venus*, relata, como hemos señalado, la feminización de Jacques, el hombre-mujer, y la masculinización de Raoule, la mujer-hombre. Dos personajes simétricamente invertidos que desean abolir, *destruir*, su propio sexo y así pervertir las relaciones sexuales.

Las mujeres andróginas son inquietantes, indiferenciadas, artificiales, perversas, negativas. Las lesbianas decadentes están descritas subrayando su encanto y seducción pero también su monstruosidad, y se encuentran estrechamente asociadas a una perversidad que resulta implacable e indudable para los autores de la época precisamente por esta huida o negación de su misión tradicional de madre y esposa, y por su pretensión de tener atributos y funciones masculinos. También la otra de las novelas ya citadas de Rachilde, *Madame Adonis*, aborda las mismas cuestiones de la bisexualidad y la androginia a través de la protagonista que cabalga entre dos identidades, alterna entre dos sexos, vive con dos sexualidades. Porque Marcelle Désambres, que juega el papel de mujer y de hombre a la vez, terminará asesinada por su amante cuando la sorprende como hombre en los brazos de su propia esposa, sin reconocerla. La mujer lesbiana y hermafrodita resulta un doble enemigo para el hombre ya que además de ser misteriosa e inaccesible, es su mayor competidora.

Huysmans establece igualmente estos juegos de cambios de sexo en *À rebours*, por ejemplo con la acróbata *Miss Urania*. El protagonista describe su “artificial cambio de sexo”: “En una palabra, después de haber sido primero mujer, luego, después de haber dudado, después de haberse acercado al andrógino, ella parecía definirse, precisarse, convertirse completamente en un hombre” (Huysmans: O.C. VII, 145). Y entonces, Des Esseintes, el protagonista “se feminizaba” y deseaba “poseer a esta mujer” (Huysmans: O.C., VII, 145-146). Así mismo en *Là-Bas* de Huysmans, Hyacinthe Chantelouve, “de nombre masculino” y con apellido que sugiere el amor y sin duda la pasión, “no es guapa, pero sí singular”: su cuerpo tiene una apariencia masculina y de nuevo sus ojos de color grisáceo y plateado sugieren la dualidad (Huysmans: O.C. XII, 164). Una mujer que ya no es “coqueta”, que se han transformado en otra, en otra cosa a los ojos de Durtal, el protagonista: atractiva y terriblemente peligrosa, “elle est délicieuse et méchante... perverse et prudente » (Huysmans: O.C. XII, 323-324). Una amante diabólica.

Aunque la androginia durante estos años puede servir de plataforma para la manifestación de una cobarde homosexualidad masculina, la mayoría de las veces aparece como la expresión abierta y descubierta del safismo. El safismo está de moda. Es una prueba más de que la sociedad se siente “envejecida y moribunda”. Como hemos señalado serán muchas las mujeres que se vistan de hombres sin que estén mal vistas por la sociedad del momento, a pesar de su excepcionalidad, de ser raras e insólitas. Josephin Péladan señala al respecto que la mujer adquiere hombría (1911). El autor distingue entre andróginos masculinos y femeninos, y dedica toda una novela al safismo. *La Ginandra*, que etimológicamente significa mujer-hombre, es decir, lesbiana física y moralmente andrógina, es una chica masculina pero no es una virago (al igual que el andrógino es para este autor un chico femenino, no afeminado, una especie de efebo).

El lesbianismo diseñado por los escritores de finales del siglo XIX refleja evidentemente la independencia de la mujer, de una mujer que se ha “masculinizado” y que se ha

apropiado del modelo patriarcal. Además resulta un arma invencible para la sexualidad del hombre, en cuanto que se siente liberado de la presión y del temor de la mujer fatal. En cualquier caso este nuevo modelo de alteridad sexual, de ser híbrido neutralizado sexualmente subraya la imposibilidad de todo encuentro entre un hombre y una mujer, entre lo masculino y lo femenino. Una incertidumbre moral y una impotencia sentimental. No reproduce propiamente el mito del andrógino platónico. Más que un sueño de perfección y unidad mítica, en este periodo se encuentra *vaciado de su trascendencia* y aparece como una *figura-carrefour* que resume todas las inquietudes sexuales de la sociedad finisecular (Monneyron 1996: 163-164). Se trata de un tercer sexo que la decadencia imagina misterioso en numerosas obras de arte. Finalmente es síntoma de insatisfacción, de desencanto y neurosis, de individualismo.

6. Conclusiones

Entre el naturalismo y el simbolismo podemos encontrar las huellas de la decadencia literaria. No se trató tanto de un movimiento o de una escuela, como de una sensibilidad y un modo de comprender la vida *à rebours*. La decadencia estuvo aislada, ignorada, silenciada por la sociedad y las instituciones. Se desarrolló entre paréntesis, entre bastidores, entre rejillas. No fue un movimiento oficial. Rompió sus relaciones con normas, reglas y tradiciones. Paul Bourget, en sus *Ensayos de psicología contemporánea* definía acertadamente el “état de décadence” como una desorganización deliberada o una inversión del orden lógico (1993: 13-18). También Jankélévitch (1950: 347), años después, señala que, más que una ideología, la decadencia ha de entenderse como una manera de comprender los signos sociales, simbólicos, literarios y sus mutuas relaciones: el fin de siglo actúa contra la regularidad y la transparencia, por inversión. Inversión, pervisión y subversión. Todo se imagina al revés, con combinaciones insólitas y formulaciones inéditas. El artista decadente, soñador moderno y divorciado con su época, tuvo la genial idea de crear nuevos mitos hechos de desequilibrios y artificios.

La andrógina es uno de los tipos de mujer recurrentes durante este periodo finisecular y sin duda puede considerarse como una variante del mito de la mujer fatal. Posee unos rasgos físicos ambiguos, misteriosos, confusos, monstruosos, y por encima de todo una tendencia sexual particular. Su masculinidad es sobre todo una percepción del imaginario voyeur. Pero además se trata del efecto de un rol dominador y de una actuación seductora atribuidos en los preceptos sexuales del periodo decadente al hombre: en estos casos ella es él, o al menos juega su papel. La lesbiana parece condenada la mayoría de las veces a disfraces y metamorfosis, y cambia de sexo, provisionalmente, con el travestismo. Esta nueva caracterización plantea en las obras de arte, tanto en imágenes como en relatos, nuevos modos de relación sexual que no son en absoluto ortodoxos. Que son contra natura. Por otra parte la presencia de la lesbiana implica, además de un escándalo frente a los cánones oficiales, a los roles

biológico, social y sexual masculinos y femeninos establecidos, una burla a la reproducción de la especie y un descenso de la natalidad. Como si el final de los sexos supusiera de algún modo también el final del mundo.

La mujer homosexual, plasmación de un deseo mítico hermafrodita, es durante estos años una figura literaria paradójica que, como la decadencia, se encuentra entre la autodestrucción y la obsesión. Flor del mal, síntoma de la esterilidad, conoce durante estos años una inaudita fecundidad literaria. Safo es, como la mujer fatal, una de las protagonistas finiseculares que responde a una misoginia recurrente en el imaginario creador. Se trata de un deseo artificial, “Eros intangible” (Péladan 1910: 74), contra natura, un ideal imposible: “*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!*” (Péladan 1910: 76). Safo, figura arquetípica andrógina, constituye en definitiva el símbolo de la abolición de sexos, de la confusión de géneros, de la crisis de una pareja tradicional, en un periodo en el que empiezan las primeras señales de una voluntad de emancipación de la mujer. Safo pone también en evidencia la soledad del hombre, su miedo y un deseo siempre insatisfecho. Representa las dificultades de unión entre dos mundos separados, el masculino y el femenino. Es la antesala indiscutible de la gran revolución feminista que se llevará a cabo durante el siglo XX.

Referencias Bibliográficas

- ALBERT, Nicole G. 2005. *Saphisme et Décadence*. Paris, La Martinière.
- BAUDELAIRE, Charles. 1991. *Las flores del mal*. Edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra.
- BENSTOCK, Shari. 1987. *Femmes de la rive gauche*. Paris, Des Femmes.
- BOURGET, Paul. 1993. *Essais de psychologie contemporaine*. Paris, Gallimard.
- BRUANT, Aristide. 1901. *L’Argot au XX siècle, dictionnaire français-argot, publié par l’Auteur*. Paris, Flammarion.
- CHEVALIER, Jean. 1893. *Une maladie de la personnalité. Inversion sexuelle*. Lyon y París, A. Stork y G. Masson.
- DAUDET, Alphonse. 1995. *Sapho*. Paris, Librio.
- DIEGO, Rosa de & Lydia Vázquez. 1996. *De lo Grotresco*. Vitoria, Evagrafit.
- 1999. “El Tercer Sexo”, *Asparkía. Investigacio Feminista* 10, 53-60.
- DIEGO, Rosa de & Lydia Vázquez. 2002. “Orlando”, *Figuras de Mujer*. Madrid, Alianza Editorial, pp. 105-119.
- DELESALLE, Georges. 1896. *Dictionnaire “bilingue” argot-français et français-argot*. Paris, Ollendorf.
- FLAUBERT, Gustave. 1994. *Dictionnaire des idées reçues*. Paris, Mille et une nuits, n° 20.
- HUYSMANS, Joris-Karl. 1928-1934. *Œuvres Complètes*. Paris, Crès.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. 1950. “La decadence”, *Revue de métaphysique et de morale*, n° 4 (oct-dic), pp. 337-365.
- LOUÏS, Pierre. 1994. *Las canciones de Bilitis*. Madrid, Visor Libros.
- MARTÍNEZ MUÑOZ, M^a Dolores. 2004. *Renée Vivien y la relectura de la mujer fatal y otros aspectos en “Une femme m’apparat”*. *La escritura contra el discurso patriarcal decimonónico*. Universidad de Alicante, Centro de Estudios sobre la mujer.
- MONNEYRON, Frédéric. 1994. *L’androgyne romantique. Du mythe au mythe littéraire*. Grenoble, Ellug.

- Monneyron, Frédéric. 1996. *L'androgyné décadent*. Mythe, figure, fantasmés. Grenoble, Ellug.
- Pierrot, Jean. 1977. *L'Imaginaire décadent*. Paris, P.U.F.
- Péladan, Joséphin. 1910. *De l'Androgyné*. Paris, Pardès.
- Péladan, Joséphin. 1911. *La science de l'amour*. Paris, Messein.
- Rachilde. 1888. *Madame Adonis*. Paris, Monnier.
- 1926. *Monsieur Vénus*. Paris, Flammarion.
- Ulrichs, Karl. 1898. *Gesammelte werke*. Leipzig, M. Spohr. Citado por Lanteri Laura, Georges 1979. *Lecture des perversions*. Paris, Masson, 32.
- Verlaine, Paul. 1962. «Sapho» (1867), *Parallèlement* (1889), in *Œuvres Poétiques Complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, p. 489.
- Vivien, Renée. 1986. *Sapho* (1903), in *Œuvre Poétique Complète*. Paris, Régine Deforges, pp. 153-154.
- Westphal, Dr. Karl. 1870. “Die conträre Sexual-empffindung, Symptom eines nevroptischen (psychopatischen) Zustand”, *Archiv für Psychiatrie* II, 73-108.
- Zola, Emile. 1988. *Nana*. Edición de Francisco Caudet, traducción de Florentino Trapero. Madrid, Cátedra.