

des. A lo largo de toda la campaña electoral, la gente buscó semejanzas históricas como una manera de darle sentido a lo que estaba pasando. En estos días, en especial a las tres de la mañana, las diferencias acrecientan su valor.

Escribo estas líneas al inicio de la transición de gobierno (sólo dos tercios de la prensa se han habituado) y a medio camino de mi onceavo borrador. Las palabras no están cambiando mucho, pero Guillermo y San Luis Oriental están más cerca de ellas. Once borradores son mucho tiempo con alguien, aun tratándose de las creaciones más queridas para uno. ¿Qué es lo que me posee? Todo lo anterior y nuestro urgente tema compartido, un país que todavía es joven pero lo suficientemente viejo para verse embrujado.

CHARLES HAAS

Las raíces ocultas del modernismo

Alex Ross

“Si alguna vez llego a concluir mi libro *Wagnerism*, Péladan aparecerá en el cuarto capítulo: ‘El templo del Grial: Wagner místico, decadente y satánico’”, anotó Alex Ross en su cuenta de Twitter, al tiempo que compartía el siguiente ensayo sobre la figura intrigante y poco conocida de Joséphin Péladan. Ross escribe regularmente desde hace veinte años en la revista *The New Yorker* y es autor de *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century* (Farrar, Straus & Giroux, 2007), traducido por Luis Gago como *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música* (Seix Barral), y de *Listen to This* (Farrar, Straus & Giroux, 2010). Tomado de *The New Yorker*, 26 de junio de 2017. Traducción de Antonio Saborit.

EN EL PARÍS DE PRINCIPIOS de los noventa decimonónicos, en la cima del decadentismo, el hombre de la hora fue el novelista, crítico de arte y futuro gurú Joséphin Péladan, quien se hacía llamar *Le Sâr*, por la antigua palabra acadiana para “rey”. Circulaba con una amplia capa blanca, un saco azul cielo,



El encantamiento se gastó rápido. A la muerte de Péladan, en 1918, ya era visto como la absurda reliquia de una época que se desvanecía.

un collar de encaje y un sombrero de astracán, el cual, en conjunción con su cabeza de pelos rizados y su barba de dos picos, le daban la apariencia de un potentado de Medio Oriente. Entonces estaba a medio camino en la escritura de un ciclo de novelas de veintiún volúmenes, titulado *La Décadence Latine*, el cual sigue las fantásticas aventuras de varios hechiceros, adeptos, mujeres fatales, andróginos y otros enemigos de lo común y lo corriente. Su bibliografía incluye además tratados literarios, explicaciones sobre la mitología wagneriana y un libro de autoayuda titulado *Cómo volverse un mago*. Él mismo se encargó de divulgar que había concluido este manual. Le informó a Félix Faure, presidente de la República Francesa, que tenía el don de “ver y oír a gran distancia, lo que es útil para controlar concejos enemigos y eliminar el espionaje”. Una conferencia la inició diciendo: “Gente de Nimes, no tengo más que enunciar cierta fórmula para que se abra la tierra y se los trague a todos ustedes”. En 1890 estableció la Orden de la Rosa-Cruz del Templo y del Grial, una entre muchas sectas finiseculares que afirmaban revivir las artes perdidas de la magia. La cima de su fama llegó en 1892, al lanzar una exposición anual de arte llamada *Salón de la Rosa-Cruz*, la cual recibió con los brazos abiertos el movimiento simbolista, con un énfasis en sus rasgos más raros. Por ahí pasaron miles de visitantes, sin tener la certeza de si eran testigos de un acontecimiento colosal, o bien, de una broma monumental.

El encantamiento se gastó rápido. A la muerte de Péladan, en 1918, ya era visto como la absurda reliquia de una época que se desvanecía. Hoy lo conocen sobre todo los estudiosos del simbolismo, los *connoisseurs* de lo oculto y los devotos de la música de Erik Satie. (La primera vez que me topé con Péladan fue en relación con la fantasmal partitura de *Le fils des étoiles* —el hijo de las estrellas—, de Satie de 1891; la partitura fue escrita para la obra de teatro de Péladan que lleva ese mismo título, y está ambientada en Caldea en el año 3500 a. C.). Joris-Karl Huysmans, su contemporáneo, sigue siendo una figura de culto —*A contrapelo*, la novela de Huysmans de 1884, se sigue leyendo como el libro básico de la estética decadente—, pero ninguna de las novelas de Péladan se ha traducido al inglés. De manera que cuando el Guggenheim Museum abra el 30 de junio la exposición *Simbolismo Místico. El Salón de la Rosa-Cruz en París, 1892-1897*, la mayoría de los visitantes ingresarán a una tierra ignota. La exposición ocupa una de las galerías de la torre, en salas pintadas de color rojo sangre con mobiliario en terciopelo color azul medianoche. Sobre los muros resplandece el Santo Grial, se ciernen ángeles diabólicos, las mujeres irradian santidad o lujuria. Nos interpela el oscuro kitsch de *fin de siècle*.

No obstante su gastada repulsión, vale la pena revisar el momento, pues místicos como Péladan prepararon el terreno para la revolución modernista de principios del siglo XX. John Bramble, en su libro *Modernism and the Occult* (2015), escribe que el *Salón de la Rosa-Cruz* fue el “primer ensayo de una ‘religión del arte moderno’ semiinternacional”, una orden estética con Péladan como sacerdote supremo. En los años siguientes, el pensamiento artístico radical y las ambiciones espirituales oscuras se cruzaron con todo, desde las abstracciones de Kandinsky hasta *La tierra baldía*, de T. S. Eliot, y la música atonal de Schoenberg. En “El segundo advenimiento”, de Yeats, la “escabrosa bestia” que se arrastra hacia Belén, mitad hombre y mitad león, no es metáfora. Las relaciones clásicas del modernismo tendieron a reprimir tales influencias, con frecuencia por mera incomodidad intelectual. Pero en décadas recientes el misticismo de *fin de siècle* ha vuelto a estar de moda en la academia. En 1917, Max Weber dijo que la racionalización de la sociedad occidental había traído consigo el “desencanto del mundo”. Péladan y quienes le tomaron la palabra deseaban encantar al mundo de nuevo.

La manía por lo oculto, que ascendió a su cresta en las décadas previas a la Primera Guerra Mundial, se había ido intensificando a lo largo del siglo XIX. Sus manifestaciones incluían la teosofía, el espiritismo, el swedenborgianismo, el mesmerismo, el martinismo y el cabalismo: elaboraciones de rituales arcanos que habían sido desplazados en una época secular, materialista. Proliferaron las reinventiones o fabricaciones de sectas medievales: los Caballeros Templarios, la Orden Hermética de la Aurora Dorada (hábitat de William B. Yeats) y diversas órdenes rosacruces. Péladan perteneció a los rosacruces, los cuales, siguiendo tratados del siglo XVI de dudosa autenticidad, creían en la alquimia, en la necromancia y en otras artes oscuras. Mientras más elitistas se volvieron estos grupos, mayor fue su proclividad a las disputas doctrinarias furiosas. En 1887, se dio una pelea en París entre Stanislas de Guaita, de la Orden Cabalística de la Rosa-Cruz, y Joseph Boullan, sacerdote expulso de quien se rumoraba haber sacrificado a su propio hijo durante una misa negra. En 1893, a la muerte de Boullan, Joris-Karl Huysmans acusó a Guaita y a Péladan de haberlo matado con magia negra. En la novela de 1891 de Huysmans, *Là-bas*, un personaje observa: “Del misticismo exaltado al satanismo furioso no hay más que un paso”.

Péladan nació en Lyon, en 1858, en una familia con cierto inclinación por las ideas esotéricas. Su padre, Louis-Adrien, escritor católico conservador, trató de iniciar el Culto de la Herida



Rops realizó los frontispicios de varias de las novelas de La décadence latine, las cuales empezaron a circular en 1884.

del Hombre Izquierdo de Nuestro Salvador Jesucristo. El hermano mayor de Péladan, Adrien, fue el autor de un texto de medicina en el que propuso que el cerebro subsiste por el esperma no empleado, el cual toma la forma de un fluido vital. Cuando Adrien murió prematuramente de envenenamiento accidental con estricnina, su hermano perpetuó sus ideas, al sugerir que el intelecto se puede desarrollar sólo cuando se suprime el impulso sexual. Las ideas políticas de los Péladan eran completamente reaccionarias; despreciaban la democracia y clamaban por la restauración de la monarquía. Péladan difería de muchos otros ocultistas en su insistencia en que su retórica rosacruz era una extensión de la auténtica doctrina católica, la cual habían olvidado las instituciones de la Iglesia.

Primero se dio a conocer como crítico de arte, despotricando contra el naturalismo y el impresionismo, a los cuales tenía por banales. “Creo en el ideal, en la tradición, en la jerarquía”, declaró. Su artista modelo era Pierre Puvis de Chavannes, quien mostraba temas neoclásicos en un estilo arcaico deliberado, con una perspectiva aplanada y colores blanqueados. “Lo que él pinta no tiene lugar ni tiempo”, escribió Péladan. “Es de todas partes y de siempre”. Pero también le gustaba la imaginería estridente, gráfica: las imágenes escalofriantemente doradas de la Salomé de Gustave Moreau, las caricaturas diabólicas de Félicen Rops. Péladan elogió *Les Sataniques* de Rops, una serie de grabados que muestran a unos demonios visiblemente excitados penetrando y matando mujeres. Las oscilaciones del péndulo de Péladan entre la piedad y la depravación eran características de su medio, aunque en su caso la oscilación fue particularmente extrema.

Rops realizó los frontispicios de varias de las novelas de *La décadence latine*, las cuales empezaron a circular en 1884. *La victoria del marido*, de 1889, típica del ciclo, alterna entre lo lascivo y lo absurdo. La novela narra el amor de Izel y Adar: ella, hija adoptiva de un rico sacerdote de Aviñón; él, joven genio que desafía la estupidez de la época. Contraen matrimonio y pasan su luna de miel en el festival Wagner en Bayreuth. (Péladan estuvo ahí en 1888 y quedó sin habla.) En una representación de *Tristán e Isolda*, Izel y Adar no se pueden controlar y empiezan a hacer el amor —hazaña que impresionará a quien haya experimentado las tiasas butacas de Bayreuth—. “¡Tristán! ¡Isolda!”, claman los amantes en el escenario. “¡Adar! ¡Izel!”, murmuran los amantes en el público, posiblemente para molestia de sus vecinos. Pero se confrontan ante la pregunta de *Parsifal*, la ópera final de Wagner. Para Izel, es demasiado “casta, dulce y serena”; para Adar, abre la puerta a una nueva conciencia mística, a los ámbitos del Santo Grial. Adar se va a estudiar con un siniestro brujo

de Núremberg, el doctor Sixthental, y se aleja de su esposa. Sixthental, al percibir la oportunidad, se proyecta de manera astral en la habitación de Izel, bajo la forma de un íncubo. El iniciado derrota esta incursión, aunque persiste el pleito marital. Adar debe renunciar a sus poderes —“Renuncio al augusto pentáculo del macrocosmo”— para recuperar el amor de Izel.

La narración palidece junto a *El andrógino* y *El ginandro*, ambas de 1891, en las que Péladan se asoma al mundo del amor del mismo sexo. La primera describe la madurez de un muchacho afeminado que en apariencia está destinado a ser gay —sus compañeros de clase pelean por él— pero que escapa a tales deseos metiéndose en accesos de exhibicionismo mutuo con muchachas hombrunas. En la segunda novela, otro andrógino, Tammuz, explora el bajo mundo lésbico. Convierte a decenas de “ginandros” —el término predilecto de Péladan para las lesbianas— a la heterosexualidad tras generar mágicamente réplicas de sí mismo. Mientras una orquesta interpreta a Wagner, las mujeres se ponen a adorar un falo gigante. Aun cuando se subvierten los papeles sexuales, se conserva el dominio del varón: al igual que muchos artistas hombres de su época, Péladan era profundamente misógino. “El hombre, marioneta de la mujer, la mujer, marioneta del diablo”, decía una de sus frases más citadas.

En otra sociedad, tal material habría sido impublicable, sólo que Péladan levantaba poca ámpula en un medio que ya había asimilado a Baudelaire, Rimbaud y Huysmans. Entre la juventud impresionable, su encanto era comparable al de H. P. Lovecraft. Escritores tan diferentes como Paul Valéry, André Gide, André Breton y Louis-Ferdinand Celine lo leyeron con fascinación, como Le Corbusier. Verlaine lo resumió generosamente como un “hombre de talento considerable, elocuente y en ocasiones profundo... extraño pero de una gran distinción”. Max Nordau, en su libro de 1922, *Degeneration*, una sarcástica relación de la cultura *fin de siècle*, es suave con Péladan, diciendo que el “factor consciente en él sabe que [el misticismo] es una tontería, pero encuentra un placer artístico en él, y permite a la vida consciente hacer lo que le plazca”. Esta tal vez sea la defensa más fuerte que se pueda hacer de los escritos de Péladan.

El catálogo de la exposición *Simbolismo místico* del Guggenheim, la cual estuvo al cuidado de Vivien Greene, dedicó poco tiempo a la carrera literaria de Péladan, concentrándose en cambio en sus actividades como empresario. En el ensayo principal, Greene sostiene que los extravagantes manifiestos de Péladan y sus *happenings* con medios diversos anticiparon corrientes vanguardistas del siglo siguiente, sobre todo



El miembro más reconocido del grupo Rosa-Cruz fue el pintor belga Fernand Khnopff, a quien Péladan exaltó como el “gran argumento de mi tesis, en defensa del ideal”.

la “concepción de la sede de una exposición como un espacio para el *performance* multidisciplinario y como un medio estético inmersivo”. Los Salones de la Rosa-Cruz, los cuales se desplegaron en distintas galerías y salas de París, se diseñaron menos para presentar a un grupo coherente de artistas que para demostrar la habilidad del arte para transformar al mundo de todos los días. Lo que Péladan tomó de Wagner, sobre todo, fue la idea de que el arte podía asumir las funciones de la religión. “El artista es un sacerdote, un rey, un mago”, proclamó.

Péladan complicó su tarea cargando los salones con regulaciones absurdas por lo general: prohibió las pinturas históricas, las naturalezas muertas, los paisajes, “todo lo humorístico” y “todas las representaciones de la vida contemporánea, privada o pública”. (A riesgo de que alguien eche de menos la prohibición sobre el naturalismo, un cartel de los salones mostraba a un héroe como Perseo sosteniendo la cabeza decapitada de Zola.) Las mujeres artistas estaban francamente excluidas, “siguiendo la ley mágica”, aunque cuando menos cinco mujeres exhibieron bajo seudónimo —entre ellas la poeta y novelista Judith Gautier, quien aportó un relieve escultórico titulado *Kundry, rosa del infierno*. Más aún, Péladan apartó a varias figuras destacadas, incluido Puvis de Chavannes, al anunciar su participación de manera prematura.

Pese a lo anterior, un número relevante de simbolistas se sumó al circo solemne de Péladan, toda vez que muchos de sus principales se pusieron de acuerdo. Antes, a mediados de la década de 1880, el poeta nacido en Grecia, Jean Moréas, quien acuñó el término “simbolismo”, había renunciado a describir fenómenos concretos; los escritores simbolistas, declaró, hacían gestos hacia una idea primordial, la cual podía ser conjurada por medio de “sonidos puros”, “oraciones densamente enrevesadas” y un “desorden organizado de manera deliberada”. Michelle Facos y Thor Mednick, en su reciente antología *The Symbolist Roots of Modern Art*, observan que los simbolistas minaron los modos convencionales de representación en un esfuerzo por “acceder directamente a lo divino”.

El miembro más reconocido del grupo Rosa-Cruz fue el pintor belga Fernand Khnopff, a quien Péladan exaltó como el “gran argumento de mi tesis, en defensa del ideal”. Khnopff era un artista de una técnica precisa que emulaba la severidad de los antiguos maestros flamencos y el frío sensualismo de los prerrafaelitas. En los ochenta, cayó bajo el influjo de Péladan y gravitó hacia la fantasía simbolista. Su obra mejor conocida, *Las caricias*, se inspira en la obra de teatro de Péladan, *Edipo y la Esfinge*: un chico esbelto, andrógino, abraza una criatura con cabeza prerrafaelita y cuerpo de chita. La esfinge tiene cla-

ramente el control, pero su dominio es discreto: la imaginería de la *femme-fatale* se aproxima a una manera más matizada.

El Guggenheim exhibe *Cierro la puerta tras de mí*, de Khnopff, que toma su título del poema de Christina Rossetti “Who shall deliver me?” Una mujer pálida de cabello negro mira fijamente al observador, rodeada de un conjunto protosurrealista de objetos: en primer plano, tallos de lirios de día color naranja; una flecha sobre una mesa con mantel; al fondo, un busto de Hypnos en una repisa; una ventana que ofrece la vista de una figura vestida de negro en una calle desierta —una imagen que podría confundirse con una pintura—. A primera vista, la obra da una sensación de confinamiento: la mujer parece atrapada en el conjunto de símbolos del artista; pero Khnopff parece más amable con su sujeto femenino de lo que es usual en el arte simbolista. Este espacio críptico puede ser la habitación propia de ella, un mundo privado de la imaginación.

Péladan merece además el crédito de haber puesto atención desde bien temprano en el gran pintor suizo Ferdinand Hodler. *Las almas decepcionadas*, un lienzo de Hodler incluido en la exposición del Guggenheim, es un estudio sobre el abatimiento masculino: cinco envejecidos hombres descalzos miran al suelo, dos de ellos con la cabeza entre las manos, el de en medio con el torso demacrado expuesto. La manera hierática y la palidez de la composición recuerda a Puvis de Chavannes, pero la imaginería es más tosca y desnuda, apuntando hacia la desolación interna del expresionismo.

Tal vez el último pintor rosacruz sea otro belga, Jean Delville, quien compartía la enferma opulencia de la estética de Péladan. Un dibujo que se titula *El ídolo de la perversidad* ofrece una mujer tipo Medusa con una mirada aguda a la que le brota una serpiente de los pechos. En *La muerte de Orfeo*, la cabeza decapitada del músico descansa sobre su lira, flotando sobre un río verdoso en el que se refleja el resplandor de las estrellas. La primera vez que vi este cuadro, en una visita a los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica, en Bruselas, me remitió a un trance incómodo: me atraía la serenidad de la superficie pintada al tiempo que me disgustaba el horror del tema. Precisamente porque mucho del arte simbolista parece fechado a primera vista, conserva su capacidad de asombro.

La música fue parte integral de la concepción multimedia de la Rosa-Cruz, aunque tuvieron dificultades varios de los *performances* que Péladan planeó en conjunción con el salón inaugural. Las ceremonias de apertura debían tener una misa solemne del Espíritu Santo, en la iglesia de Saint Germain



l'Auxerrois, con fragmentos de *Parsifal* en el órgano. Los clérigos, recelosos, no lo autorizaron debido a que Wagner era protestante. Un concierto posterior de Wagner fue objeto de disputa entre Péladan y su expatrocinador, Antoine de La Rochefoucauld. Mientras una orquesta tocaba *El idilio de Sigfrido*, un aliado de Péladan, disfrazado torpemente con una barba falsa, gritó que La Rochefoucauld era “un malhechor, un cobarde, un ladrón”. Se echó al espontáneo, lo que provocó que se azotara una puerta y que los músicos callaran.

La colaboración de Péladan con Satie, quien entonces estaba en sus veinte, tuvo su raíz en la bohemia de Montmartre, en donde ambos dejaron vívida huella. Satie era mejor conocido como pianista en los cabarets Chat Noir y Auberge du Clou; en 1888 compuso su trío de reflexivas danzas *Gymnopédies*. Anunció una nueva sencillez —música “sin *sauerkraut*”—, desafiando la grandeza wagneriana. Fue además un ironista incorregible que celebraba sus partituras con instrucciones irrealizables: “Ármese de clarividencia”, “abra su cabeza”. Tan exquisitas puntadas parecen muy alejadas del mundo de terciopelo oscuro de Péladan, sin embargo, Satie también compartía las preocupaciones místicas de su generación. Sus texturas sonoras sin adornos, con frecuencia basadas en modos griegos y en el canto gregoriano, pueden tener la cualidad de íconos crípticos.

La obra de teatro *Le fils des étoiles*, la cual produjo la partitura más rosacruz de Satie, sigue a un joven pastor-poeta en su iniciación como mago. El prelude al acto primero comienza con una sorprendente secuencia de hexacordos, consistente de intervalos de cuarta sobrepuestos, con un tritono incluido para darle sazón. Si bien estos acordes están contruidos en una sencilla melodía a manera de canto, son esencialmente atonales. La partitura de Satie, escrita más de quince años antes de las primeras obras atonales de Schoenberg, más adelante vuelve a un lenguaje convencional, pero la tela de la armonía ha sido desgarrada. Esta vez el compositor no da señales de estar bromeando: el inicio está marcado con “blanco y quieto”.

Tras el primer salón, Satie rompió con Péladan y en la cismática manera de la hora estableció un culto privado, la Iglesia Metropolitana de Arte de Jesús Conductor, desde cuyo púlpito emitió edictos y anatemas en una aparente parodia del estilo de Péladan. (“Debo levantar mi mano para expulsar a los opresores de la Iglesia del Arte”). Las razones del rompimiento se desconocen; tal vez la partitura de Satie para *Le fils des étoiles* resultó demasiado peculiar para el recóndito gusto de Péladan, o posiblemente Satie decidiera que su reputación estaría mejor suspendiendo sus vínculos con una figura tan controversial. Cualesquiera que hayan sido los cálculos de Satie, en breve se volvió a hundir en la oscuridad; hasta la segunda década del



siglo XX, Maurice Ravel echaría a andar el renacimiento de Satie al celebrarlo como modelo del estilo antirromántico.

A mediados del siglo XX, la música de Satie cautivaría a John Cage, quien vio en ella no sólo un desafío a la armonía existente sino a la idea misma de forma musical. Cage tomó especial aprecio por una pieza corta, gnómica, sin rumbo armónico, fechada en 1893, de título *Vexations*, al principio de la cual escribió Satie: “Para tocar este motivo ochocientas veces seguidas es recomendable prepararse de antemano, en el silencio más profundo, por medio de una inmovilidad seria”. En 1963, Cage tomó las instrucciones en serio: organizó una ejecución épica en la que un equipo de pianistas en relevo repitió *Vexations* durante casi diecinueve horas. Toda vez que *Vexations* pertenece al periodo rosacruz de Satie, el Guggenheim montará su propio maratón de un día, en septiembre. Habiendo asistido años atrás a un acto sobre *Vexations*, les advierto a los potenciales escuchas que pueden llegar a experimentar alucinaciones con la esfinge antes de que concluya la ejecución.

Antes de que Péladan se esfumara de la memoria cultural, recibió un par de reconocimientos respetuosos de parte de los gigantes en ascenso del modernismo. En 1906, Ezra Pound abrazó la idea de Péladan de que la tradición medieval del *troubaudor* era un repositorio de sabiduría hermética. Y en 1910 Vasily Kandinsky citó a Péladan en su manifiesto *De lo espiritual en el arte*: “El artista es un rey, como dice Péladan, no sólo porque tiene un gran poder, sino también porque su responsabilidad es grande”. Esta frase, extrañamente profética del cómic del Hombre Araña, es evidencia de las persistentes reverberaciones del ocultismo. Kenneth Silver amplía la conexión en un ensayo que mueve a la reflexión en el catálogo de simbolismo místico, titulado “La vida después de la vida: Los vínculos relevantes y a veces turbadores entre el ocultismo y el desarrollo del arte abstracto, ca. 1909-1913”. La palabra “turbador” está tomada de la teórica del arte Rosalind Krauss, quien en 1979 escribió que “hoy nos parece inefablemente perturbador mencionar arte y espíritu en la misma oración”. Sin embargo, al principio del siglo XX, Kandinsky, Pound y otros modernistas absorbieron lo que Silver llama “una amalgama de fuerzas espirituales: cristianas, hindúes, budistas, cabalísticas, alquímicas y algunas sólo locas”. El asumir la pose de un brujo o gurú envalentonó a más de unos cuantos artistas y escritores en su afán por hacer explotar la tradición y crear un orden nuevo.

Péladan tuvo poco impacto directo en el modernismo temprano; en su lugar, la fuerza dominante fue la teosofía, el

Sin embargo, al principio del siglo XX, Kandinsky, Pound y otros modernistas absorbieron lo que Silver llama “una amalgama de fuerzas espirituales: cristianas, hindúes, budistas, cabalísticas, alquímicas y algunas sólo locas”.

Si bien Yeats es el caso ejemplar entre los escritores modernistas orientados hacia el ocultismo, T. S. Eliot también merece un vistazo.

movimiento medio visionario, medio espurio, que Helena Blavatsky y otros lanzaron en Nueva York en 1875. Blavatsky devoró textos rosacruces y de esoterismo católico relacionados con ellos y combinó sus ideas con influencias de Oriente. Ella sostenía notoriamente estar en comunicación con los eternos maestros de India. Tal palabrería no impidió a los pares de Kandinsky apreciar el vigor del asalto teosófico sobre el materialismo en nombre de una verdad superior. Las controladas explosiones de color de Kandinsky tienen un notable parecido con las imágenes que aparecen en *Formas del pensamiento*, un conocido texto teosófico. Sus pinturas se pueden ver como opacos emblemas sacros, conductos de una revolución espiritual. Silver ve tendencias similares en la obra de Marcel Duchamp, Kazimir Malevich, Hilma af Klint y Piet Mondrian. “Todo lo saqué de *La doctrina secreta* (Blavatsky)”, escribió Mondrian en 1918.

Si bien Yeats es el caso ejemplar entre los escritores modernistas orientados hacia el ocultismo, T. S. Eliot también merece un vistazo. Luego de que Eliot se convirtiera al anglocatolicismo, al final de la década de 1920, reprendió a Yeats por haber recurrido a una “mitología baja altamente sofisticada” de sabiduría tradicional sobre lo sobrenatural. Sin embargo, *La tierra baldía* inicia con un conjunto de elementos decadentes: citas de *Tristán e Isolda*, alusiones a Verlaine y Mallarmé, parloteo sobre las cartas del tarot y sesiones espiritistas, sugerencias a cultos vegetales. El poema concluye con una versión orientalizada de la búsqueda del Grial, culminando en un cántico de “shanti shanti shanti”. Lecturas posteriores del poema tienden a ver una intención satírica en Eliot, pero como lo sugiere Leon Surette, el poema tiene la sensación de un ritual de iniciación, en el desarrollo del cual el poeta logra la maestría de todas las tradiciones religiosas.

El espiritualismo de *fin de siècle* tuvo también un efecto radical en la música: *Le fils des étoiles* fue sólo el comienzo. En la primera década del siglo, Alexander Scriabin alcanzó el borde de la atonalidad bajo la influencia de la teosofía; él creó un “acorde místico” de seis notas, quema oídos, que anuncia a una presencia divina hasta entonces inefable. Jean Delville aportó una imagen de una deidad solar para la portada de la partitura suntuosamente discordante de Scriabin, *Prometeo. Poema de fuego*. En cuanto a Schoenberg, en el tiempo de su salto atonal estaba inmerso en textos místicos: en una terminología que recuerda a la de Péladan, Schoenberg explicó que, si bien los acordes mayores y menores convencionales parecen la oposición de dos géneros, sus nuevos acordes se podrían comparar con ángeles andróginos. Hasta el frío inte-

lecto de Ígor Stravinsky se vio tocado por energías teúrgicas: el escenario neopagano de *La consagración de la primavera* fue creado en colaboración con el pintor simbolista ruso Nikolái Roerich, quien tendría una carrera espectacularmente extraña como sabio teosófico.

El misticismo perdió su lustre en el velatorio de dos guerras mundiales catastróficas. Las extáticas liturgias de *fin de siècle* sonaron falsas y un rito de objetividad tomó el poder de las cosas. Lo sobrenatural fue eliminado del relato de origen del modernismo: el gran académico de la literatura irlandesa Richard Ellmann insistió en que Yeats empleó símbolos arcanos “por su utilidad artística, no por ocultismo”. En la narrativa que muchos de nosotros aprendimos en la escuela, los sobresaltos de la época modernista fueron, sobre todo, desarrollos formales, hechos autónomos dentro de cada disciplina. Clement Greenberg habló de la “rendición progresiva a la resistencia del medio” de la pintura; Theodor W. Adorno, de la “inherente tendencia del material musical”. Fórmulas tan sobrias no logran atrapar los agitados anhelos trascendentales de un Kandinsky o de un Schoenberg.

De aquí la mala reputación del encanto de Péladan, quien se atrevió a hablar en voz alta sobre lo que por lo general queda implícito en la esfera estética: la fe en el poder alquímico del artista, en la naturaleza divina de la creación, en la cualidad oracular del genio. (Piénsese con cuánta frecuencia se dice que el expresionismo anterior a la guerra anticipó los horrores por venir, como si los artistas fueran adivinos.) La pregunta que queremos plantear a una figura como Péladan es si creía o no en lo que decía, si, en esencia, era un loco o un charlatán. Robert Duncan escribió un poema sobre la relación entre Satie y el “viejo bobo” de Péladan, en el que imagina al compositor preguntando:

¿Hay algún lugar que contenga
semejante pose? ¿En el que aun los simuladores
de Dios acaricien un temblor juvenil al filo de Dios?

Tales preguntas presuponen una línea de demarcación nítida entre lo real y lo falso, y en asuntos del espíritu esa línea nunca se puede fijar. En un retrato sublimemente tonto realizado por Delville, Péladan se cierne sobre nosotros con una blanca túnica sacerdotal, con los ojos vueltos hacia lo alto, apuntando hacia el cielo con el dedo índice. Es el poeta fallido de un credo inexistente. Sin embargo, su convicción resulta desconcertante. Religiones enteras, imperios enteros, se fundaron con mucho menos.

