

*Esther Cohen*  
*Patricia Villaseñor*

## Introducción

*La historia de Europa... sería la de una guerra despiadada entre campos solidarios e igualmente aterrorizados por el fantasma, el fantasma del otro y su propio fantasma como fantasma del otro.*

J. Derrida

La serie de ensayos que aquí se reúnen surge en torno a esa alteridad fantasmal a que nos remite Derrida, que tiene miedo de sí misma y que adquiere forma y consistencia en el campo de la magia. Este proyecto se formuló, en una primera instancia, como una propuesta de lecturas críticas sobre la ambigua naturaleza de la magia durante el Renacimiento: magia culta reservada a los filósofos, incluso a la “nueva teología”, y magia popular transformada en demonomanía y culto a Satanás, el ángel caído. Sin embargo, la propia dinámica del trabajo fue llevando a una reestructuración del número de *Acta poetica* que ahora se ofrece al lector. Ciertamente, nuestro interés gira alrededor del periodo renacentista o, más ampliamente, en torno a los siglos xv al xvii; sin embargo, fue inevitable que nos acercáramos a las fuentes del pensamiento mágico que durante el periodo fueron referencia obligada, tanto en el contexto de la magia alta como en el de la brujería o magia popular, y volviéramos los ojos al pasado, a la antigüedad

clásica. Entonces el proyecto, en principio circunscrito a la oposición magia culta/magia demoniaca en el Renacimiento, adquirió un impulso más amplio, no sólo en sentido retrospectivo —qué hereda el Renacimiento, y cómo lo hereda—, sino hacia adelante: cómo se proyecta esta herencia hasta el siglo XIX. No se ha tratado, en ningún momento, de ofrecer estudios exhaustivos de temas tan complejos. Más bien se pretendió dibujar un mosaico de realidades —filosóficas, artísticas, mitológicas y represivas— que dieran cuenta, aunque de manera muy general, del sustrato mágico de más de una de las esferas culturales del periodo.

En este sentido, el ensayo de Paola Zambelli, “Perspectivas escolásticas y humanistas del hermetismo y la brujería”, podría considerarse como el núcleo original que abrió espacio a la reflexión de este número; de ahí que ocupe un lugar fundamental desde donde pueda leerse y pensarse el problema de la doble liga de la magia. Tal como Paola Zambelli lo plantea en su trabajo, la magia adquiere su codificación decisiva en el siglo XV: durante el Renacimiento se definen los campos de la magia culta y de la magia popular, magias ambas que no son sino una, vistas desde siempre como opuestas, pero tal como se oponen los dos lados de una misma moneda; una magia relacionada, por un lado, con las esferas de la cultura alta y del pensamiento filosófico; por el otro, con la parte más oscura de un Renacimiento que no sólo fue esplendor, sino también tiniebla.

Sin duda, la brujería, esa magia que no pudo elaborar un discurso que legitimara su práctica, tiene mucho que ver con ese fantasma del otro, del cual uno huye porque, en el fondo, tiene mucho que ver con el propio rostro. Quizá la brujería comparta su origen con la otra magia —la buena, la culta— pero, a diferencia de ella, es una magia que se sale de los límites “institucionales”; es una magia que se quiere “libre”, no atada a la Iglesia, ni a la teología, ni al arte, ni a la filosofía, aunque

también de ellas se nutra. Magia ancestral que de ahora en adelante e, insistimos, a pesar de su hermandad de principios con la magia alta o magia natural de un Ficino o de un Pico della Mirandola, tendrá un final trágico: la caza de brujas.

No todos los trabajos aquí reunidos hacen explícito este planteamiento ni ponen sobre la balanza el destino de ambas magias: la hoguera y la infamia, por un lado; por el otro, la filosofía y el conocimiento científico. Y, sin embargo, léidos desde la perspectiva de este doble destino (que en última instancia es desde donde se ha pensado), todos y cada uno de ellos aportan una visión del sustrato mágico humanista de este periodo en particular, en el cual hermetismo, tradición neoplatónica, magia natural, mitología clásica y brujería forman ese gran y maravilloso calidoscopio que fue el Renacimiento.

*...Ciertamente Eros*

*y Afrodita se fueron lejos...*

*Ahora, voy a embrujarlo sahumando inciensos. ¡Vamos, alumbrá,  
Luna, con gran fulgor! Diosa, en voz baja voy a invocarte,  
y a Hécate también, la subterránea, que incluso perros  
temen, cuando ella marcha por tumbas muertas y en negra sangre:  
Hécate horrenda, salve; por esta noche séenos propicia...*

Teócrito

Al abrir el número con el bellissimo poema de Teócrito, *La hechicera* (en la traducción de Felipe Sánchez Reyes y de Pedro Tapia), entramos de lleno en el mundo enigmático y ambiguo de la magia: la hechicera de Teócrito es una maga antigua, un tanto ingenua, que busca un resultado erótico mediante encantos y filtros de amor, pero que al mismo tiempo invoca a Hécate, diosa del Inframundo y las oscuridades, para elaborar “venenos nada inferiores a esos de Circe”; es tanto una maga blanca auspiciada por Afrodita, como una bruja que participa, gracias a Hécate, de poderes oscuros y mortales. El

poema, pues, es un delicioso ejemplo que sintetiza en sus “ardientes” versos la naturaleza ambigua de la magia desde la antigüedad clásica. Sin duda, Simeta, la desdichada hechicera del poema de Teócrito, es una representante de la magia popular, pero el poema mismo, como literatura, nos introduce en el mundo de la magia culta.

Así pues, el poema de Teócrito es la representación poética de la concepción de magia entre los griegos, que constituye el trasfondo sobre el cual se ha construido la magia en Occidente. El ensayo de Pedro C. Tapia, “La magia de la hechicera de Teócrito”, ilumina esa concepción griega: a partir de elementos populares y con la influencia de la magia del Oriente, específicamente la de los caldeos y la de los persas, se fue configurando la magia de los griegos; en ella tuvo un papel fundamental la doctrina, difundida y precisada por Platón, de los *daemones*, esto es, de los seres intermedios entre la divinidad y el hombre, que hacen posible la magia. Ahora bien, como escribe Pedro Tapia:

ya desde la antigüedad se distinguía entre magos y magos, magias y magias... [y hay] tres tipos de magia, de las cuales, dos son totalmente opuestas: la “teúrgia” y la “goecia”; en medio de ellas estaría, al centro, la “magia en sentido estricto”... A las tres les es común tanto la violencia que ejercen sobre los poderes superiores, como la búsqueda de efectos que están fuera de lo normal; sin embargo, se distinguen, por una parte, en la clase de efectos que se proponen; por la otra, en la manera como influyen sobre los poderes superiores, y finalmente, en los tipos de violencia a que recurren.

Por consiguiente, ya a partir de un poeta del siglo III a. C., encontramos la problemática clasificación de la magia a la que aludíamos antes. ¿Quién es capaz de dilucidar con claridad cuál es la magia permisible que, no obstante la

violencia que ejerza sobre lo natural, haga posible solamente “buenos efectos”?

Quizá el contraste más dramático entre magia culta y magia popular, en la antigüedad, se dio en la persona de Apuleyo. En su *Apología*, de la cual Patricia Villaseñor presenta aquí la traducción de algunos fragmentos, el autor se declara como filósofo platónico, que se interesa por conocer las causas de las cosas; sin embargo, a lo largo de su discurso queda la incertidumbre de si Apuleyo fue culpable, al menos, de conocer peligrosos secretos mágicos. No hay que olvidar que su *Metamorfosis* (o *El Asno de Oro*, como llamó san Agustín a esa enigmática novela) se convertiría en lectura favorita y referencia obligada, en lo que toca a la magia, en los siglos subsecuentes. Sin duda, él quiso ser uno de los magos que utilizan sus poderes en favor de la naturaleza, pero todo mago es también capaz de destruir y violentar con sus poderes el mundo natural. ¿Qué separa la magia sublime de la magia perversa?

Por otro lado, la relevancia de Apuleyo, en la relación con la magia, no radica solamente en su novela, sino en el hecho de que, como filósofo “platónico”, haya asumido y completado la teoría demonológica, en su *De deo Socratis*, teoría que después será desarrollada por Jámblico y Porfirio y condenada ásperamente por san Agustín. La doble cara de la magia es evidente, pues, en la obra de Apuleyo, y su importancia permanecerá hasta el Renacimiento.

Del trabajo de Paola Zambelli hemos hablado desde el inicio. Se trata, en todos los sentidos, de un ensayo erudito sobre la ambigüedad que atraviesa el universo de la filosofía mágica del Renacimiento. ¿Por qué esta filosofía mágica logra escapar, en términos generales, a la pira ardiente, mientras que la magia que llamamos popular es silenciada por el fuego? ¿Qué hace de los filósofos, que a sí mismos se denominan magos naturales, una casta de elegidos entre las miles de víctimas que

mueren por haber practicado, en la mayoría de los casos, una magia que sigue los mismos principios de simpatía, de contagio, de semejanza? Éste, nos parece, es un punto central en la argumentación de la doctora Zambelli que, a partir de un recorrido atento y agudo a través de la filosofía más destacada de la época, subraya en cada uno de los filósofos citados la necesidad —quizás por temor a la institución inquisitorial, quizás por otras razones— de recortar su actividad dentro de una magia lícita orientada al mejor desarrollo del humanismo renacentista. Baste citar el texto de Johannes Butzbach en defensa de Tritemio en donde expone breve pero certeramente la posición de Pico della Mirandola.

...que no entienden, o no quieren entender, que en su libro (refiriéndose a Tritemio), él se refiere a la magia natural; enseña... como lo hizo recientemente el erudito Pico, que esta magia es diferente y tiene que distinguirse de la otra, que es sacrílega y criminal. En efecto, nadie que haya leído la *Apología* de Pico podría dudar de este “doble carácter de la magia”; como dice el autor, una de las dos se ocupa de todo el trabajo y la autoridad de los demonios, práctica ciertamente abominable y no natural. La otra es, cuando se la examina de manera correcta, nada sino la perfección absoluta de la filosofía natural”.

Sin aventurar una respuesta categórica al problema de las dos magias, Paola Zambelli muestra en su riquísimo ensayo el lugar y la función que tuvieron los filósofos y, en general, la magia alta, en la persecución de la brujería. Ficino, el gran traductor de Platón y de los libros herméticos y Pico, el traductor y difusor de la magia cabalista de los números, son algunos entre quienes, consciente o inconscientemente, alentaron ese gran marasmo que fue la cacería brutal de la magia popular. Con ello cercenaron una parte de sí mismos, al igual que los autores del *Malleus*, para sobrevivir frente a ese fan-

tasma que recorría Europa y que les devolvía, para ellos deformada, su propia imagen. La creación de la bruja fue el amuleto con que pudieron protegerse de la represión y la tortura.

*Uno de estos demonios es Eros... él acecha lo bello y lo bueno, pues es varonil y audaz y vehemente, un terrible cazador, siempre tramando ardidés, deseando y procurando la prudencia, filosofando a través de toda la vida, un terrible mago y hechicero y sabio; y no es ni inmortal ni mortal...*

Platón

El ensayo de Esther Cohen, “La Venus desdoblada: en torno a la filosofía del amor en Ficino”, puede considerarse, en más de un sentido, como la continuación de las tesis anteriores. De la misma manera en que se ha hablado de la existencia de dos magias, Ficino elabora en su *Comentario al Banquete* de Platón una filosofía que propone, como eje de la erótica renacentista —dirá Esther Cohen—, la existencia de una Venus doble, que siendo celeste y sublime aspira a la Belleza divina, pero que al mismo tiempo es susceptible, por su propia naturaleza, de descender a una belleza que poco aspira a la espiritualidad y mucho anhela lo carnal, el cuerpo y sus pasiones. En esta particular interpretación del texto de Ficino, Cohen plantea, también aquí, una ambigüedad con respecto a la Belleza, que es Eros, que es *copula mundi* y que, como diría Platón, es magia. Ficino propone desde el inicio del *De amore* una jerarquía de los sentidos, pero es justamente esta jerarquía, encabezada por la mirada sublime y contrapuesta al tacto como la “perturbación de un esclavo”, la que lo lleva —al menos en la explicación de la autora— a un camino sin salida donde la vista, siendo el más sublime de los sentidos, se ve emparentada, vía la melancolía, si no explícitamente con el tacto, sí con la locura de las pasiones:

Ahí donde Ficino sólo delinea de manera general las fronteras entre el deseo y el abuso del deseo, la desviación que separa el desear del apasionarse, he aquí que Saturno, dios de los contrarios, viene a “salvarlo” de las turbulentas aguas de ese Amor que no es sólo perturbación de la sangre, peste, como lo había sido hasta la Edad Media, sino éxtasis y contemplación del divino rostro. Saturno se convierte, y ésta será una de las aportaciones más sensibles al pensamiento moderno, en el dios del desdoblamiento más radical: de la bilis negra y su influencia maligna a la bilis negra como dignificación del trabajo intelectual y artístico, pasando por la melancolía, enfermedad del cuerpo y concretamente de la sangre, pero también alienación del alma que busca desesperada la comunión con Dios.

Así pues, Ficino, en su tratado sobre el Amor, tampoco escapará, como ya lo apuntaba Paola Zambelli, a la doble liga de la magia, compleja y contradictoria.

En “Las diversas valoraciones de la magia en el Renacimiento”, Elia Nathan nos conduce al centro de esa polémica renacentista en torno a la magia, pero esta vez desde la perspectiva de la magia popular, que ella llama “magia baja”, en su modalidad de “brujería”. La autora revisa el problema de la persecución de las brujas y su posible asociación tanto con la magia culta como con la demonomanía: ella propone, como razón fundamental de la persecución, el culto abierto al demonio. A partir de este elemento definitorio, la “magia alta” construye la categoría misma de bruja y la condena: “para las élites cultas, que crearon el concepto “europeo” o “clásico” de brujería, *toda* la magia baja era una práctica ilícita por ser sobrenatural o, mejor dicho, demoniaca”. Sin embargo, la oposición magia alta/magia baja y sus subdivisiones, tal y como lo expresa Elia Nathan en su trabajo, despierta ciertas inquietudes, pues, si bien es cierto que la magia culta tuvo que ver directa o indirectamente en la persecución de las brujas, es

cierto también que no todos los magos cultos del periodo lograron escapar a la tortura o a la pira. Baste recordar el destino de Giordano Bruno o las constantes acusaciones en contra de Agripa el Mago, quien fue un audaz defensor de las brujas, aunque no de la brujería en sí. Y a estos dos filósofos podrían sumarse otros tantos que pusieron en peligro sus vidas para acabar con la brutal persecución de una magia, que, como lo quería Johann Weyer, no era sino una práctica de mujeres aquejadas de un grave estado de melancolía.

El artículo de Raymundo Mier, "Brujería y misticismo: juicio, milagro y arrebató como figuras de la certeza", plantea justamente el problema de la fragilidad de una práctica que en cierto contexto puede clasificarse como sublime y santa, mientras que en otro puede no ser sino el ejercicio maligno del diablo y sus servidoras. Se trata pues de la ambigüedad de los signos, de un régimen de incertidumbre y de certezas transitorias que puede convertir, de un momento a otro, un acto de fe en una herejía maldita. No hay, parece decirnos el ensayo de Raymundo Mier, un paradigma absoluto que divida con claridad el universo de lo divino del infierno de lo satánico. "La certeza se sitúa en la inminencia de la mentira. Todo miente, todo violenta el orden, lo impregna con la incertidumbre que es también omnipresencia del mal: ese mal no proviene solamente de la transgresión, involucra los jirones de la memoria... la metamorfosis corrompe no sólo la percepción de los otros sino la de sí mismo". El fantasma del mal encarnado en la bruja recorre Europa, pero es también un fantasma que habla del hombre de su tiempo, de sus temores y de sus propios fantasmas. El mal, encarcelado en un cuerpo, no los libera de sus miedos: "el nombre del mal lo impregna todo: lo mismo el orden cotidiano, como el espacio de lo sagrado", escribe el autor. "Lo aterrador -continúa- es que todo acto y toda memoria puede ser prueba de culpabilidad; el demonio puede arrastrarlo todo, encubrirse en toda piedad... irrumpir en cada

palabra desdeñosa o incluso en la condescendencia... el mal es hereditario, contagioso; su estrategia elige caprichosamente a sus servidores”. Lo que la caza de brujas pone al descubierto no es la herejía transparente de una práctica maligna sino lo que podría llamarse, en términos de Mier, “los confines desdibujados del miedo”. Porque en cada bruja está el filósofo que piensa, el inquisidor que teme y por eso castiga, el hombre común que se doblega ante la alteridad que lo convoca. Verdad y certeza no son ya términos con referentes fijos, sino signos de incertidumbre, de defensa ante el miedo a lo desconocido, a lo que escapa a la regla, a la institución, miedo al otro. En este contexto, y a través de un sugerente recorrido, Raymundo Mier conduce finalmente tanto a la bruja como a la mística por caminos compartidos. ¿Qué separa la exaltación mística del arrebato demoníaco? Como escribe el autor:

en la figura femenina se confunde el lugar de la maternidad con los orígenes del mal, el cuerpo virginal con la lascivia, la verdad del engendramiento de Cristo con las artimañas demoníacas, el silencio de la salvación con la algarabía de la seducción; en ella se entremezclan con el régimen sagrado de la iluminación las resonancias arcaicas de deidades nocturnas, saturnales, que la confinan al orden de la locura, la melancolía, la sequedad. Los atributos saturnales la inscriben a su vez en el espectro de lo satánico; pero estos mismos atributos la tornan propicia para el trayecto al éxtasis místico.

Con “Artemisa/Diana o el enigma de los límites” de Enrique Bonavides, nos trasladamos, del terreno de las prácticas mágicas propiamente dichas, al universo mítico que nutrió en buena medida el imaginario de esa sociedad, que se vio a sí misma como el renacer de la antigüedad y sus mitos. Una de las cosas que sorprenden al lector del *Malleus Maleficarum* o de cualquier otro tratado de demonología de la época, es la constante referencia a una Diana que acompaña y encabeza las

procesiones de las brujas al *sabat*; nos sorprende ver a Diana, a quien hemos conocido como la diosa de los bosques, la de la castidad y pureza, la que fue capaz de castigar a Acteón por contemplar inadvertidamente su desnudez, galopar desnuda por la noche desierta conduciendo a las brujas a rendirle culto al Diablo, a entregarse lujuriosamente a él. El ensayo de Bonavides arroja luz sobre esta aparente contradicción: la Artemisa del mundo griego, la Diana del latino, tiene como característica esencial la de ser “diosa de las zonas limítrofes, de las fronteras, de lo que es propiamente el reino del Otro”. Además, Diana, como divinidad femenina, se expresa en plural, y de ahí su diversidad, de ahí también su carácter enigmático y peligroso. Como escribe el autor:

Artemisa es la diosa de los “otros”, esto es, de todos aquellos que entran en la categoría de lo diferente: el extranjero, el joven o la mujer... En otro plano, Artemisa es asimismo “otra” por ser una diosa... Este otro tipo de alteridad opera sobre un eje vertical pues atrae al hombre para elevarlo hacia lo divino o lo arroja al abismo del horror y la confusión.

Es claro, entonces, que la Diana renacentista, doble de la griega Artemisa, tiene más que ver con este carácter abismal, con la diosa “salvaje, cruel, sanguinaria y sedienta de sacrificios humanos”, que con la casta y solitaria diosa de los bosques. Esta Diana, recurrente en el mundo de la magia popular, será la diosa de un “erotismo sensual y por tanto peligroso” que se abrió paso en el Renacimiento.

El mito griego fue el alimento más rico, explotado y explorado del Renacimiento: la pintura, la filosofía, la literatura, la arquitectura misma viven de él. Por ello, tanto el ensayo de Bonavides como el de Elena Pulcini, “Diótima. El mito platónico del Eros y el “matriarcado” de Bachofen”, constituyen el centro de la composición de este número de *Acta poetica*. La reflexión de Elena Pulcini parte del discurso final del *Banque-*

te de Platón, donde una mujer, Diótima, es la encargada de “concluir” el discurso sobre el amor. “Diótima –escribe la autora– es la única depositaria de la auténtica visión platónica del Eros”. Y éste, por su carácter de *daemon*, es decir, de intermediario entre los hombres y los dioses, tiene una naturaleza doble y ambivalente. Resulta interesante poner en relación el ensayo anterior, sobre la figura de Diana, con éste, que deposita en Eros muchas de las características que conforman la compleja personalidad de esta diosa. Dice Pulcini al respecto:

“Demoniaco”, en efecto, es todo aquello que asalta misteriosamente al hombre desde afuera con la potencia de un impulso irresistible y lo empuja a la acción, provocándole un temor reverente y relacionando de esta manera su naturaleza interior con el ámbito de lo trascendente.

Lo misterioso, lo ambivalente, ¿no son acaso rasgos que remiten también a la enigmática diosa de los bosques? La figura de Eros, exaltada durante el Renacimiento, con todas sus connotaciones de “indigencia”, “vagabundaje”, “astucia”, “ingenio”, y con su capacidad de abrir el acceso a lo divino así como de sumergir el alma en el universo inferior y caótico de las pasiones, ¿no nos devuelve en cierta medida la imagen de una diosa que es casta y pura, pero que puede al mismo tiempo estar inmersa en lo que llamaría Pulcini, “las partes fangosas del alma”?

Diótima, la portadora auténtica de la verdad de Eros, queda asociada, en el discurso de la autora, con lo femenino lunar y con la teoría del matriarcado de Bachofen. La “cara escondida del platonismo”, como define Elena Pulcini a la teoría del Eros, asocia finalmente a Diótima con Psique y con el propio Eros: “Como Safo y Psique, Diótima pertenece pues a ese mundo hacia el cual Platón se siente impulsado irresistiblemente a volver la mirada para alimentarse de una sabiduría

más antigua, inspirada en los misterios órfico-dionisiacos de la civilización matriarcal”.

Platón, como se ha visto a lo largo de esta introducción, es quizá la más importante referencia en el contexto de la cultura y de la magia renacentistas. La traducción de sus obras por parte de Marsilio Ficino y la formación de la Academia de Florencia harán de la teoría platónica y neoplatónica un *topos* inevitable de la cultura del periodo. Tal vez la muestra más palpable de esta influencia en el entorno cultural es el efecto que tal teoría produjo en la pintura del *Quattrocento* y *Cinquecento* italianos. Annunziata Rossi, en su ensayo “Sandro Botticelli neoplatónico”, nos hace ver que la pintura de este artista está altamente impregnada del neoplatonismo ficiniano. Se trata, en el mismo tono de los ensayos anteriores, del rescate de una teoría que deja abiertas las puertas tanto al “candor imaginativo y la frescura de sentimientos” como a la “sensualidad mórbida y hasta malsana”. Como bien lo expresa la autora a través de las opiniones de Pater y de Lorrain, la belleza en Botticelli despierta ambiguas sensaciones:

Si Pater habla de la belleza remota y sonambulesca, frágil y andrógina de las figuras boticcelianas, en contraluz casi transparentes, Lorrain va más allá, y se detiene así en las bocas botticelianas: “Ah, las bocas de Botticelli, esas bocas carnales frescas como frutos, irónicas y dolorosas, enigmáticas en sus pliegues sinuosos, de las que no puede decirse si están callando *suavidades o blasfemias*” (la cursiva es nuestra).

En este “encuentro” de contrarios, que pareciera lugar común en la época, Botticelli resulta un ejemplo sobresaliente. A la aparente suavidad de la línea botticeliana, Rossi opone una mezcla de sagrado y profano; ante la reducción de este artista a un puro *décor*, la autora llama la atención sobre el elemento melancólico que penetra en toda su obra. La melancolía, como ya se ha dicho antes, es un tema recurrente en la cultura rena-

centista y, como unidad de contrarios, ella lo destaca en la obra de este pintor: “la melancolía fue considerada una fuerza intelectual, la vía de acceso a los estados excepcionales de la creación. Sin embargo, dice Ficino, no era preciso nacer bajo el signo de Saturno para ser genios, porque todos los hombres de talento están sujetos, por su misma actividad, a Saturno. En fin, el genio es melancólico por antonomasia”. Y esta melancolía sublime es la que aparece representada en el *Nacimiento de Venus* y en *La Primavera*.

A la par del platonismo, el corpus de los tratados herméticos es una fuente indiscutiblemente importante de la magia culta renacentista. De hecho, la traducción de los textos platónicos que llevaba a cabo Ficino fue suspendida, por orden de Cosme de Médicis, para darle prioridad a la traducción del *Corpus Hermeticum*. En su ensayo “En busca del hermetismo”, Ernesto Priani introduce al lector en la filosofía íntima del hermetismo y en su relación/oposición con la teoría gnóstica. Como bien lo dice el autor, el hermetismo como tradición mágica “es un producto del diálogo entre la tradición religiosa egipcia y el gnosticismo”, que trata en última instancia de superar el dualismo radical del gnosticismo para dar lugar a algo totalmente distinto. El hermetismo, en este sentido, tratará de recoger el valor del acto creativo como manifestación del poder y del dominio que el cosmos ejerce, a través de los astros, sobre todas las cosas, pero también, y esto es de suma importancia, la posibilidad de que el hombre tenga acceso a ese poder. Esta naturaleza ambivalente del hombre, mortal e inmortal, se manifiesta de manera clara en el *Asclepio* donde se escribe:

Por ello, Asclepio, *es tan gran maravilla el hombre...* Pues pasa a la naturaleza de un dios como si él mismo fuera dios; tiene trato con el género de los demonios, sabiendo que ha surgido del mismo origen... ¡Oh, de qué mezcla privilegiada

está hecha la naturaleza del hombre!.. *Tal es su posición de su privilegiado papel intermedio* que ama a los seres inferiores, y es amado por aquellos que le son superiores. Cuida la tierra, se mezcla con los elementos por la celeridad de su pensamiento... *Todo le está permitido*: el cielo no le parece demasiado alto, pues gracias a su ingenio lo considera muy cercano... *Es todas las cosas a la vez, a la vez está en todas partes.*

Resulta evidente, después de leer estas líneas, la razón por la cual el hermetismo se convirtió para el hombre del Renacimiento en una fuente dorada donde construir su propia imagen, “recuperándose a sí mismo, en contraste con la alienación del gnóstico o la triste resignación del estoico”. Para el hermético renacentista, no se trata más de sucumbir ante la dualidad sino de darle cuerpo, de devenir e ir al encuentro de la riquísima condición doble del hombre, transmutar lo que era condena en el motor mismo de la existencia. Por ello se recurre a la magia hermética: es ella la que hace al hombre similar al *Nous*, al demiurgo, y lo salva, curiosamente, al afirmar la terrenalidad humana misma.

En el ensayo que cierra este volumen, el interés está puesto en la trayectoria que siguió el pensamiento mágico del Renacimiento, y en cómo resurgió en el siglo XIX, en lo que José Ricardo Chaves considera como el tercer gran momento histórico de la magia en Occidente. En su trabajo, “Magia y ocultismo en el siglo XIX”, el autor nos presenta un panorama de la magia en los centros de actividad más importantes de la época, Francia e Inglaterra. En ese recorrido, José Ricardo Chaves puntualiza la gran influencia que el Renacimiento ejerció sobre el pensamiento mágico y ocultista del siglo XIX; en ese siglo se rescatan, sin duda, los diálogos del *Corpus Hermeticum*, pero también los nombres que más peso tuvieron en la tradición mágica renacentista, como Pico della Mirandola, Reuchlin, Agripa el Mago, John Dee y Giordano Bruno, nom-

bres todos que sustentan una cultura —no subterránea, como se pensó en algún momento— que se construyó sobre la base del acercamiento mágico a la naturaleza. La magia, tal y como se plantea aquí, es, más que nada, una reflexión filosófica, no exactamente al modo renacentista, sino tendiendo a una especie de “democratización”: la magia, sea la culta o la popular, porque se apoyan ambas en el sistema analógico, conducen al hombre a un mejor conocimiento y exploración de la naturaleza humana. El autor se centra básicamente en dos escritores de la época que hicieron posible el florecimiento del ocultismo en el siglo XIX: Éliphas Lévi y Francis Barret, y de su recorrido por las ideas ocultistas decimonónicas, conjunción de las dos magias, José Ricardo concluye:

Es notoria la estrecha vinculación que la magia establece con la literatura en el pasado siglo. Esto se entiende mejor cuando pensamos que, dada la represión que la cultura reformada ejerció sobre el imaginario renacentista, la magia se vio desplazada en la correlación de ideas.... la magia dejó de ser cada vez más un medio para transformar el mundo exterior, y sólo o principalmente el lado interno de ella, reflejado en la propia personalidad.

Así pues, termina José Ricardo Chaves, si bien “durante el Renacimiento la magia estuvo ligada a la ciencia, al arte y a las humanidades”, a partir del siglo XIX sus referencias culturales se restringen al ámbito del arte y, sobre todo, al de la literatura, porque, dentro de la sociedad burguesa, la magia debe reubicarse en el campo de la “fantasmagoría confesa” y tomarse ficción.

Podríamos concluir con esta reflexión: el fantasma del otro, que por siglos se encarnó en las figuras, casi siempre contrapuestas, del mago y de la bruja, ha dejado ya de estar representado en ellas. Quizá el hombre del siglo XX, aunque no haya dejado de sentir fascinación por la magia, haya termina-

do por relegar su propia faceta irracional al ámbito de la ficción, y haya reducido esas figuras al estado de sueño, de alucinación o de cuento de hadas. O quizá esa alteridad fantasmal se haya encarnado en otras figuras, quizá el temor y el odio hayan solamente cambiado de rostro.

