

Tesis de Licenciatura

**La decadencia en la poesía y las crónicas de Julián
del Casal (1863–1893)**

Prof. Rocío Fernández
Director: Dr. Ignacio Iriarte
Facultad de Humanidades
Universidad Nacional de Mar del Plata
Septiembre 2020

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. Planteo inicial / 2
2. Consideraciones teórico-metodológicas / 5
3. Estado de la cuestión
 - 3.1 Decadencia y decadentismo / 8
 - 3.2 Decadentismo en el fin de siglo latinoamericano / 10
 - 3.3 Un decadente en La Habana / 14
 - 3.4 Leer a Casal desde el otro fin de siglo / 19

CAPÍTULO 1

1. Autonomismo y disputa simbólica / 24
2. La antigua nobleza habanera / 32
3. La distinción de la decadencia / 39

CAPÍTULO 2

1. La mirada de la ruina o la ruina de la mirada / 42
2. La ruina como soporte de la escritura / 49

CAPÍTULO 3

1. Hagiografías decadentes: el retratos de Joris Karl-Huysmans / 55
2. Decadencia y sufrimiento: el diseño de la subjetividad / 63

CAPÍTULO 4

1. La mirada de la orfandad o la orfandad de la mirada / 69
2. La falta como soporte de la escritura / 78

CONCLUSIONES / 83

BIBLIOGRAFÍA / 87

INTRODUCCIÓN

1. Planteo inicial

Esta tesis tiene como objetivo analizar los discursos sobre la decadencia y las operaciones que configuran una poética decadentista en la literatura de Julián del Casal (1863-1893). El corpus de textos a trabajar está conformado, por un lado, por los primeros dos poemarios del cubano, los únicos publicados en vida del autor: *Hojas al viento* (1890) y *Nieve* (1892). Por el otro, una selección de textos en prosa publicados en la revista literaria *La Habana Elegante* entre 1888 y 1893: en primer lugar, los textos de “La sociedad de La Habana” (1888) firmados con el seudónimo “El Conde de Camors” y, en segundo lugar, sin seudónimo, las cuatro crónicas que conforman la serie “Cuentos amargos” o “Historias amargas” (1890), las reseñas/semblanzas “La vida errante. Guy de Maupassant” (1890) y “Joris Karl Huysmans” (1892), el relato “La última ilusión” (1893) y las tres crónicas de la serie “Seres enigmáticos” (1893). Este corpus deja afuera los textos periodísticos de Casal publicados en *El País* y *La Discusión*, con la excepción de la crónica “Salones habaneros. Gran baile de trajes” (1890), firmada con el seudónimo Hernani, que servirá para revisar las representaciones de la nobleza habanera.

En términos generales, los estudios sobre el decadentismo latinoamericano realizan un abordaje de tipo comparativo y/o corroborativo en el que se buscan una serie de tópicos o temas a partir de los cuales se evalúa y/o se define qué tan decadentista es una obra o cuáles son los rasgos decadentes en la literatura de determinado autor o autora. Si bien estas lecturas pueden ser útiles para reflexionar acerca de las diversas maneras en que algunos escritores latinoamericanos se apropiaron y pusieron a funcionar elementos del decadentismo europeo —evidenciando, a su vez, los límites y las tensiones que surgieron en torno a esas escrituras en extremo nihilistas y revulsivas—, tienen el problema de presuponer que esta estética es, en efecto, tan solo un conjunto de tópicos. En este sentido, resulta paradójico que una poética que ha eludido el programa o el manifiesto y que, ya sea por su fragmentariedad e inestabilidad genérica e ideológica como por su rebeldía provocadora y desafiante, hace un siglo se resiste a la clasificación

de la crítica (Iglesias, 2006), termine transformándose en una lista de figuras, imágenes y temas.

En efecto, si bien es necesario reconocer en la predilección por lo artificial y los estados oníricos, la estetización de la muerte, el lujo y el sensualismo de la mercancía, la actitud desencantada y aristocrática o el erotismo de la *femme fatale*, los elementos característicos del decadentismo, un análisis de esta estética no debería quedarse en la lectura superficial del recuento descriptivo-enumerativo de tópicos sino abordarlos como materiales que le permiten al sujeto articular y configurar su propia existencia en el mundo. En este sentido, Mariano Sverdloff (2012) define la subjetividad decadente a partir de la marcada voluntad de constituirse a sí mismo como un ser venido a menos y, de esta manera, enfatiza o pone de relieve la importancia del lenguaje y de los signos a la hora de diseñar dicha poética. No sólo porque el concepto de decadencia es un signo vacío sobre el que cada época proyecta sus propias significaciones, sino también porque el decadentismo como puesta en funcionamiento de los signos de la decadencia evidencia la semiologización del mundo finisecular y la capacidad de los sujetos de constituirse a ellos mismos como signos factibles de ser formados y deformados.

A partir de lo dicho, el decadentismo puede pensarse entonces como una teoría sobre la capacidad y la potencialidad de los sujetos para corroer los signos – y con ello las sociedades, los cuerpos y los lenguajes. La degradación se constituye así en acción y soporte estético al mismo tiempo que articula una subjetividad crítica que disputa la realidad y los sentidos que los discursos disciplinarios configuran sobre la decadencia. En sintonía con estos planteos, Juan Ritvo (2006) propone pensar esta estética como una formación que logra pausar y darle forma a la descomposición antes del final definitivo. Esto no sólo permite concebir el decadentismo como la sublimación de la decadencia en tanto materia informe y disgregada, sino también como una sensibilidad particular para enfrentarse a las ruinas a partir del diseño de una mirada melancólica y una configuración agónica del tiempo.

Por último, y atendiendo a las faltas simbólicas y materiales de la modernidad alternativa/periférica habanera (Huyssen, 2010), será necesario reparar en el deseo cosmopolita que atraviesa el decadentismo de Casal. Mariano Siskind (2016) señala que la certeza de los escritores latinoamericanos de estar afuera de la modernidad, instaura

una falta constitutiva y un consecuente deseo por estar a la altura del *mundo* que configura un sujeto escindido por la imposibilidad de plenitud. El *mundo* se constituye así en una estructura imaginaria o una fantasía discursiva sobre la que el sujeto proyecta su propia falta y funda su deseo, y el cosmopolitismo como el resultado de ese relato que los escritores se cuentan a sí mismos para elaborar los aspectos traumáticos de esa modernidad. En esta línea, el decadentismo diseña una dinámica paradójica en tanto se constituye como un material que habilita el diseño de la subjetividad latinoamericana para ponerlo a la altura de la mirada del Otro al mismo tiempo que corroe los propios signos que sostienen y llenan ese vacío ontológico cosmopolita.

2. Consideraciones teórico-metodológicas

Este estudio privilegia el análisis y la reflexión en torno a las operaciones y mecanismo que permiten poner a funcionar los signos de la decadencia con el propósito de configurar una subjetividad decadente. Para llevar adelante dicho abordaje me valdré de la noción de *técnicas de sí* que desarrolló Michel Foucault [1984] (2003) en su última época y las ideas de autodiseño o *diseño de sí* que elaboró más recientemente Boris Groys (2014). Si bien ambas teorías ponen el foco en la autofiguración del sujeto, cada una aporta elementos valiosos ya que si por un lado la filosofía foucaultiana redimensiona el carácter político del cultivo de sí en tanto acción que crítica a los poderes y pone en crisis sus mecanismos de subjetivación, por el otro, la concepción de Groys habilita la reflexión y evidencia la resignificación y la reutilización de los signos religiosos en el diseño de la pose decadente.

En *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres* (2003), Foucault se refiere a las “artes de la existencia”, es decir, “las prácticas sensatas y voluntarias por las que los hombres no sólo se fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse a sí mismos, modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra” (13-14). Estas prácticas consisten en una serie de *técnicas de sí*¹ que el sujeto realiza sobre sí mismo y que proponen el cuerpo como un espacio desde el que se ejerce el poder, en términos de formas de gobierno, y la resistencia, en tanto posibilidad de asumir una actitud crítica. Si el sujeto decadente se va a caracterizar por la marcada voluntad de constituirse a sí mismo como un ser y un cuerpo venido a menos, habrá que pensar en ese deterioro como un ethos, en tanto arte de la existencia, que pone en crisis y cuestiona los modos en que los sujetos son atravesados por los dispositivos de poder.

En esta línea, y reparando en los materiales con los que trabajará el decadentismo casaliano, resulta productivo entrelazar la perspectiva foucaultiana con la noción de *diseño de sí* que presenta Boris Groys (2014), ya que esta permite reparar en la puesta

¹ Las técnicas de sí, *techné*, son un conjunto de reglas que rigen la actividad de los hombres, si bien no tienen la forma de ley universal son un principio de estilización de la conducta. Foucault distingue tres artes del cuidado de sí: la dietética -la relación entre el cuidado y el régimen general de la existencia del cuerpo y el alma-, la económica -la relación entre el cuidado de uno mismo y la actividad social-, y la erótica -la relación entre el cuidado de uno mismo y la relación amorosa.

en uso del discurso religioso² para montar, paradójicamente, una subjetividad profundamente iconoclasta y revulsiva que pone en crisis los relatos que han administrado y regulado la vida de los sujetos modernos.

Mientras Dios estaba vivo, el diseño del alma era más importante para la gente que el diseño del cuerpo. (...) Las reglas éticas, como las reglas del ascetismo espiritual -de los ejercicios espirituales, de la educación del espíritu- tienen como objetivo principal servir al diseño del alma de manera tal que ella se vuelva aceptable a los ojos de Dios, para que le permita entrar al paraíso. (...) La revolución en diseño que tuvo lugar a comienzos del siglo xx puede ser perfectamente caracterizada como la aplicación de las reglas del diseño del alma para el diseño de los objetos mundanos. La muerte de Dios implicó la desaparición del observador del alma, a quien, por siglos, se le dedicaba su diseño. Por lo tanto, el lugar del diseño del alma cambió. El alma se volvió la suma de las relaciones en las que participaba el cuerpo del hombre. Antes, el cuerpo era la prisión del alma; ahora el alma se volvía el ropaje del cuerpo, su apariencia social, política y estética. De pronto, la única manifestación posible del alma era la apariencia de la ropa que usaba una persona, las cosas cotidianas que la rodeaban, los espacios que habitaba. Con la muerte de Dios, el diseño se volvió el medio del alma, la revelación del sujeto oculto dentro del cuerpo del hombre. (...) Donde alguna vez estuvo la religión, ahí emergió el diseño. (23, 24)

En efecto, la pose decadente parece surgir en el lugar o incluso a partir de la religión y a mitad de camino entre el diseño del alma y el diseño del cuerpo, entre la ética y la estética; no habría todavía, como nota Groys ya en el siglo XX, un reemplazo del cuerpo por el alma pero sí una mayor autonomía de la apariencia que deja de ser concebida meramente como un reflejo y se convierte en una declaración política ante el mundo. Este resurgimiento del cuerpo y de la vida terrenal como espacios semióticos pone de relieve

² Esta lectura de la secularización y la necesidad religiosa/religadora del fin de siglo latinoamericano ha sido trabajada amplia y lúcida por Graciela Montaldo (1994); para la autora este período “es el núcleo de varias de las tensiones fundantes de la sociedad contemporánea. El término modernidad, que describe el conjunto de esas tensiones, intenta definir una experiencia donde la pérdida de certezas se mezcla con una sensibilidad que requiere rearticular los sistemas de relación con el mundo (...) El Fin de Siglo parece eclipsar muchas tendencias dispersas del siglo XIX en su conjunto, pero no se mueve en una mera actitud ambulante y sincrética sino en la constitución de un corpus de ideas, formas, preocupaciones, creencias, figuras, tópicos, que en sí mismos son los esqueletos y residuos del mundo del pasado – de ese mundo que la modernidad arroja rápidamente al arcaísmo – pero que funcionan en una nueva percepción de lo real, atravesados por una mirada hacia un presente que, en cierto sentido, ya es concebido como futuro” (12, 14).

la capacidad soberana de los sujetos para darse sentido y gobernarse a sí mismos. El uso de objetos culturales para decorar el cuarto, la configuración de una actitud hastiada y desencantada, el diseño de un cuerpo enfermo, el gusto por las mercancías cosmopolitas y el lujo aristocrático, la remembranza constante de la orfandad o la presencia de lo religioso como experiencia pasada, se constituyen así en parte crucial del decadentismo de Casal desbordando los límites que separan la literatura y la vida. En este sentido, y teniendo en cuenta que el sujeto corroe y degrada su cuerpo y sus propios soportes ontológicos para configurarse como un ser decadente, será necesario reconsiderar la experiencia biográfica como algo que lejos de estar dado o anteceder a la escritura, se constituye como material y/o archivo disponible para el escritor; en el caso particular de Casal, esto se podrá observar con claridad en la configuración y los usos de la orfandad como escena fundante de una manera decadente de ver el mundo.

Por último, y en relación con lo dicho, así como los ejercicios espirituales les permitían a los religiosos mostrarse ante la mirada de Dios, puede pensarse el archivo afectivo del decadentismo como una forma *otra* del entrenamiento espiritual que le permite a Casal proyectar su deseo de mundo y presentarse ante la mirada del Otro. El sufrimiento y el hastío no son una consecuencia de la biografía o la condición marginal del escritor –algo en lo que ha recaído varias veces la crítica casaliana– sino que se constituyen como afectos performáticos que articulan los materiales de la propia experiencia para construir una subjetividad que, al mismo tiempo que se corroe y degrada a sí misma, permite conformar sentidos y comunidad. En esta línea, será posible pensar el decadentismo como un dispositivo afectivo, es decir, como un mecanismo que vuelve visibles y legibles los afectos como operaciones políticas y culturales.³

³ Pienso las nociones de afecto, emoción y/o sentimiento desde las teorías del giro afectivo (Love, 2007; Ahmed, 2015; Cvetkovich, 2018; Halberstam, 2018) que en las últimas décadas se propusieron explorar los afectos como prácticas sociales y culturales de carácter performático capaces de articular experiencias y de intervenir en la esfera pública. Esta concepción enmarcada en las discusiones del feminismo posestructuralista y en sintonía con el desarrollo de las teorías queer, diluye las distinciones tajantes entre lo activo y lo pasivo, la acción y la emoción, lo público y lo privado, lo positivo y lo negativo; no habría, en este sentido, una esencia de los afectos que los vincule exclusivamente con un campo o un modo de acción, ni con una posición del sujeto, sino que su significación es abierta y debe ser pensada en función de las operaciones y los contextos en los que se articulan.

3. Estado de la cuestión

3.1 Decadencia y decadentismo

La decadencia como concepto histórico, estético y filosófico es un tema que ha sido ampliamente abordado por el pensamiento occidental. Más allá de la concepción latina del fenómeno, el discurso moderno sobre la decadencia debe situarse en el siglo XVIII. En ese período aparece como una palabra que permite articular una noción evolucionista y secularizada de la historia que asume que toda civilización, al igual que los organismos, sigue una trayectoria lógica de transformaciones: nace, se desarrolla hasta alcanzar su grado más alto y luego se deteriora paulatinamente hasta que finalmente desaparece. En esta línea, y polemizando con la visión providencialista de la caída del imperio romano de Jacques-Bénigne Bossuet (1681), Montesquieu plantea, en las *Consideraciones sobre las causas de la grandeza de los romanos y su decadencia* (1734), que el éxito de las invasiones germánicas se debió a un debilitamiento del ejército producto de la relajación de las costumbres y la pérdida de los valores morales, y que dicha corrupción evidencia que, por fuera del factor externo, la civilización romana ya estaba en declive.

Tiempo más tarde, esta idea será ampliada y desarrollada en el estudio de Edward Gibbon, *The fall and decline of the Roman Empire* (1776-1789), que influirá fuertemente en la elaboración de un imaginario decadente durante el siglo XIX. En gran medida, su principal valor radica en que la interpretación del fenómeno histórico no se configura simplemente como un análisis de la antigüedad sino como una proyección doble que busca en la caída de ese pasado modélico las claves para entender el devenir histórico y, por ende, el propio presente. Así, muchos de los signos del declive romano, como la corrupción y la pérdida de las virtudes morales, iluminarán la endeble realidad del imperio británico a fines del siglo XVIII, por un lado, y la convulsionada situación francesa luego de 1789, por el otro. En esta línea, esta nueva manera de vincularse con el pasado – fenómeno que se potencia con el surgimiento de la arqueología y la experiencia sublime y angustiante de las ruinas– funda la actitud de la modernidad frente a la decadencia, que deja de ser un simple diagnóstico de tal o cual momento de la historia y pasa a ser concebida como una amenaza propia del presente que los Estados deben esforzarse en controlar y mitigar a partir de las disciplinas modernas que regulan la vida de los sujetos.

Ya en el siglo XIX, el discurso de la decadencia cobra fuerza en las posiciones reaccionarias que irrumpen en el terreno político postrevolucionario. Tanto los enfoques patológicos de la historia de Hippolyte Taine y las metáforas citológicas sobre la condición de los individuos de Paul Bourget como las nociones organicistas sobre la historia de la filosofía de Friedrich Nietzsche y Oswald Spengler evidencian el proceso de biologización de las ciencias humanas (Rodríguez, 2019) que sostienen los dispositivos disciplinarios. La certeza de estar viviendo una declinación política y social, y la necesidad de encontrar las causas de dicho declive, dará como resultado una gran cantidad de obras que, para curar a la sociedad de su propia ruina, desplazarán la degradación de la comunidad al individuo instaurando un paradigma político inmunitario (Espósito, 2005).

A mediados del siglo, la literatura irrumpe para revertir la negatividad del término, y transforma la decadencia en una poética y un nuevo lugar de enunciación. Si la política, la historia, la filosofía y la medicina se preocuparon por generar mecanismos que permitieran detectar y conjurar la declinación/degeneración de las sociedades, las ideas y los cuerpos, el decadentismo, por el contrario, buscará profundizar la decadencia para distinguirse y configurar nuevas experiencias sensibles. En 1857, en “Nuevas notas sobre Edgar Poe”, Charles Baudelaire abre su estudio con la exclamación “¡Literatura de decadencia!” haciendo alusión y discutiendo los señalamientos de la crítica sobre la obra del norteamericano: “Palabras vacías que a menudo escuchamos caer, con la sonoridad de un bostezo enfático, de las bocas de estas esfinges sin enigma que miran ante las puertas santas de la Estética clásica” (en Iglesias, 2014: 12). El prólogo del francés a la traducción de *Nuevas historias extraordinarias*, no sólo se constituye como la primera defensa de la decadencia sino que inaugura la imagen del decadentismo como sol agonizante⁴ que tiempo más tarde reutilizará Teóphile Gautier en el prólogo a la tercera edición de *Las flores del mal* (1968) para teorizar y celebrar el estilo decadente del propio Baudelaire:

ese punto de madurez extrema que las civilizaciones envejecidas determinan a sus soles oblicuos: estilo ingenioso, complicado, erudito, lleno de matices y

⁴ Me refiero a: “el sol que golpeaba todo con su luz blanca y derecha pronto inundará el horizonte occidental de colores variados. Y en los arabescos de este sol agonizante, algunos espíritus poéticos encontrarán delicias nuevas.” (12)

de búsquedas, atravesando siempre los límites de la lengua, tomando términos de todos los vocabularios técnicos, colores de todas las paletas, notas de todos los teclados, esforzándose por dar el pensamiento en lo que este tiene de inefable, y la forma en sus contornos más vagos y escapadizos, transcribiendo las confidencias sutiles de la neurosis, las confesiones depravadas de una pasión marchita, las alucinaciones bizarras de la idea fija que se hunde en la locura (23)

Esta vinculación de la mezcla de materiales y la ruptura de los límites de la lengua para alcanzar lo inefable y lo “escapadizo” con la locura, la neurosis, lo depravado y lo marchito será llevada a su máxima expresión en el texto que se convertirá en la biblia del decadentismo, *A rebours* (1884) de Joris Karl-Huysmans. El periódico *Le Decadent* (1886) editado por Anatole Baju y las polémicas en torno al arresto de Oscar Wilde en 1895, último símbolo de los *yellow nineties*, terminarán finalmente por consolidar la presencia de esta estética en el fin del siglo XIX.

3.2 Decadentismo en el fin de siglo latinoamericano

América Latina siguió con atención, aunque con cierta demora, este desplazamiento conceptual que se opera en torno de la decadencia. Vale señalar que las naciones que la conformaban habían conseguido recientemente su consolidación institucional, como es el caso de Argentina, mientras que otras, como se puede ver en el Caribe, todavía permanecían en una profunda convulsión. En nuestro país, la presencia de un crítico como Juan María Gutiérrez, quien en los años '80, 12 años después de la celebración decadentista de Gautier, todavía mantiene una perspectiva fuertemente orientada hacia el progreso y la necesidad de transformación de las sociedades, evidencia dicho destiempo. Sin embargo, a fines de esa década comienzan a llegar las improntas decadentistas, especialmente gracias a autores como Julián del Casal, Rubén Darío, José Asunción Silva y Carlos Reyles.

Jorge Olivares (1980) señala que antes de 1893, año en que surge el término modernismo,⁵ se utiliza decadentismo, simbolismo o parnasianismo para referirse a todas

⁵ Para ver la historia del termino modernismo consultar Roggiano, A. A. “Modernismo: origen de la palabra y evolución de un concepto” (1987)

las obras con influencias francesas sin que haya una clara distinción entre dichas poéticas. Luego de 1893, modernismo y decadentismo funcionaron en muchos casos como sinónimos hasta que de a poco se fue imponiendo el primer término en tanto no cargaba con la connotación negativa de agotamiento u ocaso.⁶ Con respecto a la recepción, Olivares destaca que los sectores más tradicionalistas tendieron a utilizar el término “decadente” en sentido peyorativo, ya que consideraban que la adopción de dicha estética no sólo no se correspondía con los aires de progreso que reinaban en las jóvenes naciones americanas sino que, además, su imitación atentaba contra la función pedagógico–moralizante a la que debía aspirar la literatura. En este sentido, destaca el primer prólogo a *Azul...* (1888) de Rubén Darío, en el que Eduardo de la Barra ya ataca las nuevas tendencias francesas tildándolas de decadentes y rescata al poeta nicaragüense que, a pesar de sus inclinaciones, está muy por encima de esas corrientes “malsanas”.⁷ Menciona, a su vez, el famoso “galicismo mental” de Juan Valera, el consejo que les da Tomás Carrasquilla a los latinoamericanos de que se alejen de esa “horda de salvajes por refinamiento, de trogloditas por cultura... la constelación decadente”, las objeciones de José E. Rodó frente a las tendencias europeas con su “garrulería del verso fofo” y los “logogrifos del decadentismo gongórico”,⁸ o los comentarios irónicos de Paul Groussac en *La Biblioteca* sobre la publicación de *Los raros*.⁹

⁶ Con respecto a esta imposición del término modernismo, Olivares propone que, a diferencia de la poética modernista que mantiene su influencia hasta bien entrada la segunda década del siglo XX, el decadentismo latinoamericano puede situarse entre 1888 y 1907, año en que Cesar Miranda dicta la conferencia “El decadentismo en América” en Uruguay.

⁷ Manuel Rodríguez Mendoza escribió inmediatamente un artículo sobre *Azul...* en el que ensalzaba la obra de Darío e impugnaba el prefacio: “El señor Eduardo de la Barra hilvanó unas cuantas páginas sobre los decadentes o parnasianos, sin saber lo que tales palabras significan en la historia de la literatura francesa contemporánea; y a este delito, en un maestro de retórica y poética como él, agregó el de hablar sin objeto sobre los decadentes o parnasianos, puesto que su prólogo iba encaminado a presentar al lector a un prosista y un poeta que nada tiene que ver con los interpretadores del Tratado del Verbo ni con los Poemas saturnianos de Verlaine ” (Contreras, 1930: 67)

⁸ La asociación o la comparación del modernismo con el barroco, en particular con el gongorismo, es un fenómeno que ha abordado Ignacio Iriarte en *Del Concilio de Trento al SIDA. Una historia del barroco* (2017).

⁹ Recientemente, Mariano Siskind (2016) revisó las lecturas que se hicieron de la polémica entre Groussac y Darío. Tanto *Los raros* (1896) como “Los colores del estandarte”, texto que publica en *La Nación* en respuesta a las críticas del francés, son imprescindibles para comprender las operaciones de lectura y apropiación que llevó adelante el modernismo latinoamericano y que le permitieron construir y resignificar la poética decadente. Darío construye un catálogo de escritores que si bien presenta algunas figuras que están atravesadas por el decadentismo también lo exceden; demuestra así que “no son raros todos los decadentes ni son decadentes todos los raros” (1980: 55) y que la originalidad radica justamente en la mezcla de estilos: “en Europa conocí a algunos de los llamados decadentes (...) Elegí los que me gustaron

En el otro extremo, Olivares contrapone a aquellos escritores y críticos que responden a estos cuestionamientos: tal es el caso de Manuel Ugarte, Pedro Emilio Coll, Francisco Contreras, Manuel Gutiérrez Nájera o el propio Rubén Darío, que se encargan de vaciar de connotaciones negativas el término “decadente” para defender el derecho de los latinoamericanos a integrarse a la modernidad estética y a encontrar la expresión propia a través de la nutritiva influencia europea. Así, lejos de aceptar la falsedad o la imitación que se les atribuía, defendieron la sinceridad de las operaciones de reapropiación y resignificación que realizaban. En efecto, Coll propone pensar el decadentismo como un “romanticismo exacerbado por las imaginaciones americanas” e incluso llega a afirmar que el éxito del decadentismo en América Latina tiene que ver con cierta predisposición fisiológica de los americanos a la sensibilidad nerviosa y la hiperestesia producto del clima caluroso.¹⁰

A pesar del deseo de modernidad que llevó a estos escritores a querer ser decadentes, Ángel Rama advierte en *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985) acerca de los límites de lo representable y de las dificultades que enfrentaron los modernistas para adoptar esa actitud en un contexto de modernización incipiente como el que atravesaban los países latinoamericanos. Este hecho debe ser pensado en relación con las diversas contradicciones que atraviesan dicha estética: desde la actitud aristocrática y antiburguesa del poeta que, como supo señalar Rubén Darío en el prefacio a *Cantos de vida y esperanza* (1905), debe ir inevitablemente hacia las masas y depende del auspicio o el consumo de esa misma burguesía que desdeña, hasta la fascinación por las tecnologías e innovaciones de los países europeos y el recelo frente a las consecuencias demográficas, sociales y políticas de la modernización, o incluso con la profanación del discurso religioso para construir una sacralización del arte. En relación con este último punto, tanto Graciela Montaldo como Rafael Gutiérrez Girardot han trabajado las consecuencias de la secularización y la reutilización que el modernismo le dio al lenguaje y a las imágenes del acervo católico.

para el alambique. (...) Aprendí el son de la siringa de Verlaine y el de sus clavicordios pompadour.” (52-53)

¹⁰ El alegato de Coll muestra que la crítica positivista no sólo sirvió para denostar o atacar a los escritores influenciados por las estéticas europeas sino que en muchos casos también permitió legitimar dichas poéticas.

En la línea de la reflexión de Ángel Rama, y a partir de los comentarios que suscitó la figura de Oscar Wilde en José Martí y Rubén Darío, Silvia Molloy destaca también la tensión que se genera en torno a aquellas escenas y sujetos que ponen en peligro las estructuras de género y lee, a partir de esta amenaza, la actitud de aquellos modernistas que mantuvieran un doble discurso en el que lo demasiado raro y/o transgresor debía ser criticado, velado o incluso negado para que estas nuevas poéticas sean digeribles para el público. Así,

si la sensualidad, el juego de roles sexuales y el voyeurismo erótico abundan en los textos latinoamericanos casi no hay ejemplos de la naturaleza transgresiva del alto decadentismo, ni reflexiones morales que resulten de esa transgresión, ni la reformulación de sexualidades que tal reflexión propondría. Los textos se leen más por sus efectos excitantes que por su significado subversivo: los latinoamericanos admiran a Huysmans; no lo reescriben, o no pueden reescribirlo. (2012: 26,27)

Habría que pensar entonces que la apropiación que los escritores latinoamericanos hicieron del decadentismo está atravesada por esa suerte de negociación que debieron establecer con la moral de la época de la que ellos también formaban parte y ayudaban a construir -y que Molloy piensa a partir de la masculinidad heteronormada. En esta línea, detecta que esta manera moral de leer el decadentismo se prolonga en el tiempo y reaparece en el discurso crítico que entiende el modernismo estetizante “en términos de mímica y mistificación, recalcando su ligereza de gesto superfluo: en Hispanoamérica se había jugado a ser Wilde, como quien se pone un disfraz o se coloca un clavel verde en la solapa. El decadentismo era, sobre todo, cuestión de *pose*.” (41,42). Esta reacción que la autora descubre entre sus propios colegas, pero que ya se puede leer en críticos anteriores, evidencia que la pose decadente es entendida como una etapa pasajera –y reprensible- correspondiente al primer modernismo de evasión, y que habría que distinguirla de un segundo momento de madurez ética y estética en el que la literatura modernista se compromete con la causa americanista y se aleja de la frivolidad francesa. Frente a esta forma negativa de considerar la pose, Molloy propondrá entonces otra lectura: concebirla como un gesto decisivo y desestabilizador en la política cultural hispanoamericana que permite escenificar y dar a ver los cuerpos en público como declaraciones culturales que despliegan un nuevo campo de visibilidad y amenazan las

estructuras heteronormativas de fin de siglo XIX. De esta manera, su teoría promueve una repolitización del modernismo latinoamericano que habilita no sólo una gran cantidad de lecturas renovadoras sino que además, al plantear la imitación y la apariencia como formas de trabajar con los objetos y los signos culturales, pone de relieve que, más allá de las limitaciones, tanto el decadentismo europeo como el latinoamericano se sirven de la autofiguración para construir un discurso decadente.

3.3 Un decadente en La Habana

Cuba no escapa a las transformaciones que vive América Latina en la segunda mitad del siglo XIX,¹¹ pero se configura como un espacio particular en el que la modernización convive, casi anacrónicamente, con un sistema político y administrativo todavía colonial. En efecto, este período estará marcado por los enfrentamientos con el imperio español: la Guerra de los Diez Años (1868–1878), la Guerra Chiquita (1879–1880) y, por último, la Guerra Necesaria (1895–1898), en la que, finalmente, España pierde todas sus colonias. A pesar de este contexto bélico, la crítica ha tendido a caracterizar el período de entreguerras (1878–1895) como un momento de gran prosperidad económica en el que la industrialización de la producción azucarera y las crecientes inversiones de capitales norteamericanos impactaron en la fisonomía y la sociabilidad de las poblaciones urbanas más desarrolladas: Matanzas y La Habana. A su vez, el fracaso del proyecto separatista y el exilio de la mayoría de sus líderes, junto con la conquista de una mayor libertad producto de la flexibilización del control ejercido por la corona, promovió la participación ciudadana, y la aparición de espacios y propuestas políticas que articularon los intereses de una incipiente burguesía insular: por un lado, el

¹¹ La aparición de nuevos actores sociales con los consecuentes cambios demográficos y fisonómicos en las ciudades, las transformaciones políticas que dichos actores impulsan y/o provocan, la incorporación de los mercados latinoamericanos a la economía occidental, las innovaciones tecnológicas en materia de transporte y comunicación que revolucionan drásticamente la relación entre los países latinoamericanos y los europeos, son algunas de las características de este período que se han trabajado en sintonía con las innovaciones literarias. (Romero, 2001; Terán, 2010; Rama, 1985; Montaldo, 1994). A otro nivel, la mundialización de los procesos culturales que impone, en el pensamiento, las ideas del positivismo, y, en el ámbito estético, el simbolismo y el decadentismo, y la progresiva y traumática profesionalización del intelectual, producto, en parte, de la separación de los periódicos respecto del Estado y los partidos (Bourdieu, 1983; Eagleton, 1999; Rotker, 1992), se configurarán como elementos indispensables para reflexionar en torno al complejo y discutido proceso de autonomización de la esfera del arte.

Partido Liberal Autonomista, que buscaba reformar el sistema colonial español hasta alcanzar fórmulas de autogobierno, y por el otro, el partido Unión Constitucional, expresión de los sectores interesados en la plena integración de Cuba a España.¹²

Esta reconfiguración del espacio político, junto con la proliferación de asociaciones civiles –el Círculo de Hacendados y Agricultores, el Centro de Propietarios, el Círculo de Abogados, la Sociedad Económica de Amigos del País y la Academia de Ciencias Médicas y Físicas y Naturales, entre otros– tuvo como principal consecuencia la aparición de periódicos y revistas que dotaron a la discusión pública de dinamismo y modernidad; en efecto, gran parte de las publicaciones que difundieron las ideas estéticas y científicas europeas e impulsaron a los escritores más destacados de este período estuvieron dirigidas por miembros de esta nueva burguesía. En este contexto, la crítica ha señalado la hegemonía del autonomismo en la discusión pública como consecuencia de la hábil articulación del deseo de modernidad de la elite cubana con el sentimiento de pertenencia nacional que se había forjado durante los años de la guerra.

En esta línea, el cientificismo positivista contribuyó a desarrollar y proteger la industria y los intereses de la burguesía criolla al mismo tiempo que permitió demostrar, desde un punto de vista científico, el atraso que representaba para Cuba seguir funcionando bajo las normas del sistema colonial español. El hecho de debatir públicamente sobre los avances que, tanto a nivel científico como social, estaban teniendo lugar en el mundo del capitalismo industrial se convirtió en el medio idóneo para “educar” al pueblo cubano sobre las ventajas de la modernización, los caminos de la ciudadanía y el valor regresivo de algunas prácticas sociales. De esta manera, se seguía sosteniendo la necesidad de ser una nación independiente, pero se evidenciaba que, para consolidar un proyecto cubano con autonomía política y económica, era necesario conquistar primero la modernidad.

En *Decadencia, genio artístico y recepción de Julián del Casal* (2016), María Luisa Martínez afirma que las lecturas que se hicieron de la literatura de Casal en la Cuba finisecular estuvieron íntimamente relacionadas con la concepción de decadencia que los intelectuales autonomistas configuraron para deslegitimar el proyecto colonial y definir

¹² Cabe mencionar también como tercera posición la del sector anexionista que aunque minoritaria influyó en los vínculos entre Cuba y Estados Unidos.

una identidad nacional moderna. Las discusiones en torno al archivo francés generaron reparos y censuras de ciertos aspectos políticos y morales, pero a su vez permitieron renovar el discurso crítico cubano a partir de la incorporación del bagaje pseudocientífico de la literatura. Así, la presencia de una pluralidad de agentes y modos de apropiación de la interrogante de cómo ser moderno en Cuba originó la producción de distintas formas de leer el decadentismo. En términos generales, el concepto fue usado como sinónimo de la importación de ideas extranjeras que ponían en peligro la identidad de la literatura nacional; el rechazo y el miedo ante la posible presencia de los signos negativos del progreso en Cuba, llevó a que los críticos interpretaran el decadentismo como resultado de una imitación o simple pose artificial. Sin embargo, y aquí radica la particularidad del contexto cubano, este fenómeno fue explicado a partir de la corrupción creada por el sistema colonial español: si los escritores debían recurrir a la imitación era porque la opresión imperial no les permitía encontrar o reconocer la expresión verdadera. En este sentido, muchos de los términos morales y los calificativos que le serán aplicados a Casal para criticar su excesivo pesimismo servirán también para convertirlo en mártir de sus afecciones y no en una amenaza para el conjunto social; de esta manera, al victimizarlo,¹³ empatizan sus angustias con aquéllas que padece la patria como consecuencia del fracaso de la Guerra de los Diez Años.

El primer texto que establece esta lectura es de 1890. Se trata de la reseña de *Hojas al viento* (1890), el primer poemario de Casal, que realiza Enrique José Varona. Este será el primero en destacar el pesimismo del poeta y fundar su carácter excepcional y extranjero. Con respecto al primer elemento, Varona advierte que en Cuba “los jóvenes con tendencia al neurosismo, que leen libros franceses o sus malas imitaciones madrileñas, no encuentran el alimento que necesita su imaginación” (1963: 28) y terminan produciendo una literatura caricaturesca en donde prima la exageración de las proporciones de las cosas y la desfiguración; no obstante, el mérito de Casal es que justamente logra superar esa situación y lejos de producir obras endebles, escribe obras

¹³ El epíteto “pobre Casal” es el más utilizado por los escritores que escriben sobre el cubano antes y después de su muerte. Hay, sin embargo, una referencia curiosa en la primera nota que se escribe sobre Casal en 1885, en la que Francisco Chacón menciona que es el propio Casal el que se refiere de esta manera sobre otros sujetos: “¡Pobre, Alfredo de Musset!” (1963: 246) o “¡Pobre, Baralt!” (247), en referencia al suicidio de Simón Baralt.

vigorosas. De allí su extranjería y la comparación de su escritura con una flor de invernadero que destaca la capacidad de escribir como si perteneciera a esas culturas en las que florecen los talentos imaginativos.

A pesar de estos elogios, Varona señala que esas aspiraciones elevadas, en contraposición con la realidad periférica y colonial de la isla, producen un impacto tal que permiten comprender el pesimismo y el retraimiento de Casal:

“Nada de extraño tiene que un joven de temperamento artístico exquisito, que se encuentra aislado y como perdido en medio de una sociedad que no realiza sino imperfectamente su concepción de vida o sus aspiraciones poéticas (...) se refugie más o menos conscientemente en el mundo ideal que le forman sus libros favoritos” (27).

Así, el crítico normaliza la extrañeza del modernista para convertirlo en parte de una sintomatología colectiva que tiene su raíz en la narrativa política discordante que impera en Cuba. “Nuestra sociedad –que no decimos nuestro país– está condenada, por causas muy fáciles de determinar, a la imitación que es la atmósfera donde se asfixia más fácilmente la originalidad” (27). No es el medio lo que impide que el talento llegue a realizarse, sino la situación de coloniaje que impera en la isla y que lo lleva a afirmar que Casal “tendría delante una brillante carrera de poeta; si no viviese en Cuba. Porque aquí se puede ser poeta; pero no vivir como poeta” (29). De esta manera, se establece una cubanidad oblicua en la que el sufrimiento cifra la relación de Casal con su patria y con su tiempo.

En esta misma línea, la nota que publica José Martí en 1893, con motivo de la temprana muerte del modernista, en el periódico *Patria* de Nueva York, retoma estos argumentos y explica la “poesía doliente” y “nula” de Casal, junto con su atracción por la cultura literaria francesa, como resultado de la corrupción que se vive en la isla ya que “las letras sólo pueden ser enlutadas o hetairas en un país sin libertad”. (Schnirmajer, 2012: 337) De esta manera, aunque rescate la sinceridad del proyecto estético de Casal como parte de la ola colectiva de renovación que se vive en las letras latinoamericanas, termina advirtiéndole que su actitud es problemática ya que el excesivo esteticismo puede traducirse en inacción.

Por último, destaca la lectura que realiza Manuel de la Cruz en *Cromitos cubanos* (1892), en tanto es el único que cataloga a Casal en vida como un escritor decadente. Según el crítico, el naturalismo, el simbolismo y el decadentismo son formas rezagadas del romanticismo que responden a una crisis del intelecto moderno y que, aunque proclaman el fin de las religiones y los dogmas, no logran fundar nuevas creencias o ideas que trasciendan. En el caso de Casal, esa desilusión está vinculada a la iniciación sexual del poeta:

Huérfano y pobre, salió del claustro tenebroso y frío, para ser la víctima propiciatoria de una estatua de carne; su primera pasión, en vez de serla ofrenda inmaculada a una virgen ideal y pudorosa, fue el desenfreno de un cenobita que saliese de su maceración y su abstinencia para caer en los aturdimientos de una orgía. Abandonado, sin guías, con la herida abierta de un desengaño prematuro, constreñido, por su extrema pobreza, a renunciar al estudio metódico, echó a andar sin rumbo y sin fe, desconcertado y triste, viendo de lejos y con recelo y pavor el combate de la vida (...) Su cultura intelectual y moral ha tenido que seguir la dirección de la línea quebrada de su existencia, y si no es plausible que haya abrazado con fervor la doctrina del decadentismo, es lógico que viva holgadamente en el seno de esa secta, que es algo más que un grupo de excéntricos atormentados por las torturas de la originalidad artística (Moran, 2012: 197)

Esa comodidad holgada se explica en relación con la biografía de Casal –la orfandad, la pobreza y la experiencia en el colegio jesuita– y la traumática experiencia iniciática que le genera un desengaño prematuro. A partir de esto, De la Cruz hace hincapié en el quiebre y la falta de unidad como los elementos que fundan la decadencia de la estética casaliana y recomienda al poeta una saturación de naturaleza para curar su condición –patologizando así su estética y su estilo de vida.

3.4. Leer a Casal desde el otro fin de siglo

El estudio de los textos de Varona, Martí y De la Cruz, entre otros, resulta de interés no sólo porque permite rastrear la noción de decadencia y las lecturas que se hicieron de Casal a fin de siglo XIX, sino también porque proporcionan escenas, imágenes y relatos que serán ampliamente revisitados por la actual crítica cubana para disputar los sentidos de la literatura nacional. Para comprender cabalmente esta operación, es necesario

remitirse, aunque sea brevemente, al contexto histórico-político de fin de siglo XX en el que se insertan estas revisiones y resignificaciones del modernismo.

La década de los ´90 es un momento de fuerte crisis político-económica, como consecuencia de la caída del muro de Berlín y la posterior disolución de la URSS, que llevó a un debilitamiento de la hegemonía y del control social, y obligó al gobierno de Fidel Castro a reconfigurar el relato revolucionario. En el campo cultural, tanto la publicación de *El canon occidental* (1994) de Harold Bloom – en el que se recuperaban escritores cubanos disidentes o problemáticos como Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Severo Sarduy y José Lezama Lima– como la proliferación de aniversarios y homenajes, le ofrecieron a la sociedad civil la oportunidad de disputarle la literatura al Estado; el centenario de la muerte de Julián del Casal en 1993, el cincuentenario de la revista *Orígenes* en 1994 y el centenario de la muerte de José Martí en 1995 no sólo reavivaron las disputas en torno al *canon cubensis* y a la potencialidad política de la literatura por fuera de la ideología y el accionar de los autores sino que dejaron a la vista los dispositivos político-ideológicos detrás de los relatos nacionalistas.

Es en este contexto de disputas en torno al origen y la configuración de lo cubano en la literatura que reaparece el interés por la figura incómoda y/o desviada de Julián del Casal. En cierta medida, Francisco Morán encabeza esta relectura organizando el homenaje por el centenario de su muerte (1993) y editando el volumen *Julián del Casal (In memoriam)* (2012), con la editorial de la revista *La Habana elegante*, donde se recopilan las lecturas que se hicieron del modernista a fines del siglo XIX y durante todo el siglo XX y se recogen las nuevas discusiones en torno a su obra. A su vez, la publicación en 1999 del cuaderno crítico *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863- 1893)* compilado por Luisa Campuzano y editado por *Casa de las Américas*, muestra que es entre esas dos décadas, casualmente – o no tanto- en los límites del nuevo fin de siglo, que se reaviva el interés por su producción poética y cronística, y que dicho interés adquiere la forma de la polémica.

En el ámbito académico, *Erotismo y representación en Julián del Casal* (1993), del cubano-neoyorquino Oscar Montero, reflexiona acerca de los procesos de subjetivación y formación del cuerpo como un campo político que se resiste a la nominación y a la representación, reconfigurando así la sociabilidad y la moralidad de la época. En sintonía,

y desde una perspectiva queer, el propio Morán ahonda posteriormente en estas cuestiones en *Julián del Casal o los pliegues del deseo* (2008) a partir del análisis de la pose y la corporalidad, la escenificación y el enmascaramiento del deseo, lo dicho y lo no dicho, como elementos que fracturan el discurso normativo de la masculinidad de la época y configuran un nuevo registro estético. Si bien ambos textos trabajan desde la repolitización de la pose que configuró Silvia Molloy, es notable cómo esta quedó asociada no sólo al enigma de la sexualidad sino sobre todo a la incomodidad que ese cuerpo hastiado generaba en el contexto habanero finisecular.¹⁴ En esta línea, tal como señalé anteriormente, se rescatarán los relatos o retratos que hicieron aquellos sujetos como Varona o De la Cruz que se enfrentaron a la exhibición casaliana y que intentaron plasmar la rareza del poeta. En esta línea, tanto la lectura queer de Francisco Morán como los abordajes del erotismo y el cuerpo enfermo de Oscar Montero rastrean aquello que Eve Kosofsky Sedgwick (1998) denominó pánico homosexual en las maneras en que los contemporáneos negociaron con la imagen que Casal había construido de sí mismo. No habría entonces una reflexión en torno a la pose como poética sino como fenómeno estético-político.

Por otro lado, es importante situar estos abordajes en el contexto de las disputas sobre el canon propias de la conformación de la literatura nacional. Entre los primeros textos que ubicaron a Casal como contracara del escritor revolucionario, es posible mencionar “Angustia y evasión de Julián del Casal” (1937) de José Antonio Portuondo y “Casal como antítesis de Martí. Hastío, forma, belleza, asimilación y originalidad. Nuevos rasgos de lo cubano: el frío y lo otro” (1958) de Cintio Vitier.¹⁵ No obstante, esa negatividad de la pobreza y la fragilidad adquirirá, bajo la cosmovisión de los escritores de *Orígenes*, y sobre todo a partir de la lectura de José Lezama Lima en el ensayo “Julián del Casal” [1941] (1953), una nueva significación en tanto símbolo de la búsqueda de la Isla y el sacrificio por la Poesía. Ya en el centenario del nacimiento del poeta, y

¹⁴ A pesar de que Molloy advierte que “no toda pose finisecular remite directamente al homosexual” (47), termina diferenciando las meras actitudes de “languidez, neurastenia, molicie” de la pose que ella privilegia que es aquella que “propone nuevos modos de identificación basados en el reconocimiento de un deseo más que en pactos culturales, invitando a nuevas identidades (...) habilitando la emergencia de un sujeto y (...) de un nuevo actor en la escena político-social” (47,48).

¹⁵ Si bien cristaliza una visión demasiado arquetípica del esteticismo de Casal, hay una gran lucidez en algunas observaciones del temprano ensayo de Vitier. Entre ellas, la nieve y el frío como símbolos casalianos de lo imposible que fundan la otredad dentro de la literatura cubana.

habiéndose consolidado el discurso cultural revolucionario, quien reaccionará contra esa grandiosidad del modernista es Lorenzo García Vega: en “La opereta cubana en Julián del Casal” (1963), texto luego incorporado en *Los años de Orígenes* (1979), el ensayista lee desde el existencialismo sartreano la poética melancólica y desgarrada de Casal como un producto de su condición social asociada a la figura del pequeñoburgués venido a menos que desde su actual decadencia debe diseñar una mirada nostálgica e idealizada de ese ficticio pasado de esplendor ya perdido.

Algunos años después, como respuesta a esta última interpretación, aparecerán, por un lado, los artículos de Emilio de Armas, “Julián del Casal, crítico de la sociedad colonial habanera” (1979) y “Julián del Casal y el modernismo” (1987) que analizan la articulación crítica de la experiencia habanera y la modernidad. Y por el otro, ya a finales del siglo XX, y con la crisis del relato revolucionario, Antonio José Ponte volverá sobre la lectura de Casal y de *Orígenes* que había forjado García Vega, para disputar la cristalización de los sentidos literarios del discurso oficial: en los capítulos que le dedica al modernista en *El libro perdido de los origenistas* (2004), confrontará la museificación que el gobierno ha hecho de la figura de José Martí, con la libertad y la actitud escurridiza del escritor decadente que ha logrado escapar al ojo totalitario del Estado. De esta manera, propondrá a Casal como una especie de precursor – y en efecto se lo nombra como contemporáneo de las nuevas generaciones– en la defensa de la autonomía literaria. Similar es la operación de José Luis Arcos en “Notas sobre el canon. Introducción a un texto infinito sobre el canon cubano” (2003) que, siguiendo las ideas que había esbozado Virgilio Piñera, afirma que la estética agonística y crítica de Casal lo configuran como un poeta más paradigmático y actual que el propio Martí. Más allá de las lecturas en sí, es notable la intención de la crítica de conectar la literatura del modernista con otras estéticas posteriores, como es el caso de los origenistas, configurando así un linaje alternativo al canon revolucionario.¹⁶

¹⁶ En esta línea, y si bien esta tesis no toma como elemento central la cuestión del canon, le debe a estos estudios la posibilidad de pensar y diseñar archivos que propongan una manera otra de pensar la literatura cubana y que permitan leer productivamente los fines de siglo como espacios discursivos que se proyectan sobre y desde el siglo XX generando diálogos y resignificaciones de la cuestión decadente/decadentista. A su vez, esta operación crítica habilitó una gran cantidad de lecturas comparativas y anacrónicas de Casal con otros escritores cubanos entre los que destacan José Lezama Lima, Virgilio Piñera y/o Antonio José Ponte, entre otros. Ver Ardanaz (2010), Cecere (2018), Chazarreta (2011), y Fernández (2018), entre otros.

Para finalizar este estado de la cuestión y por fuera de las lecturas que comenté, encontramos los estudios de Figueroa (1974), Henríquez Ureña (1978), Hernández Miyares (1974), Kaliman (1989) y Monner Sans (1952) que se encargan de identificar y caracterizar la escritura de Casal dentro del modernismo, los análisis de Federman (1975) y Jiménez (1974) de los aspectos decadentes en la prosa, y los aportes de Schulman (1963, 1976), Villena (1978) y Zaldívar (1974) en torno al simbolismo y el decadentismo en la poesía. En los últimos años se destacan los prólogos de Augier (2007), Salvador (2001) y Schnirmajer (2012) que encabezan nuevas ediciones de la poesía y la crónica del cubano en los que se vinculan la experiencia de vida del modernista y su poética, el trabajo de Brizuela (2018) sobre las autofiguras del sujeto en las crónicas, los valiosos aportes de Kanzepolsky (2019) sobre la pose decadente en la correspondencia, y las reflexiones en torno a la configuración de la ciudad secular, la modernización y los vínculos con las mercancías en Foffani (2006, 2010), Montero (1999) y Salvador (2006).

Con respecto a la cuestión decadentista, no hay trabajos extensos que se hayan centrado puntualmente en esta cuestión o que hayan profundizado los análisis que Jiménez y Federman habían iniciado durante la década de los '70 en la prosa. Encontramos, sin embargo, algunos escritos breves que se detienen en las influencias y los tópicos decadentes que se observan en la poesía del cubano: por un lado, Gallardo Saborido (2008), Montero (1989) y Salvador (2006) abordan comparativamente las figuras de la *femme fatale* y las disposiciones de los cuerpos y los símbolos en las transposiciones de cuadros de Gustave Moreau en "Mi museo ideal" (1892), y, por el otro, De la Fuente Ballesteros (2013), Miranda Cancela (1983) y Zanin (2019) trabajan con las configuraciones éticas/estéticas/épicas del artista a partir de las referencias y las reutilizaciones de las figuras de Prometeo y Petronio. Por último, cabe mencionar un escrito breve y general de José Alberto Barisone (2000) y un comentario en un texto de Carolina Sancholuz (2011) que, si bien se centra en la figura de José Asunción Silva, destaca que en el cubano la pose decadentista

se visualizó en su vestimenta, los kimonos japoneses de seda ajustados a su cuerpo enfermo, sus trajes negros que imitaban el atuendo de Charles Baudelaire; su cuarto lleno de chinerías; su vida breve y colmada de penurias

económicas pero desafiante en su pose de dandy insular (...) Ciertos tópicos decadentes recorren sus poesías, como el de los «paraísos artificiales» en «La canción de la morfina»; los estados oníricos en «Horridum somnium»; la mujer fatal en el ya citado soneto «Salomé» y en «Elena»; la predilección por lo artificial en su famoso poema «En el campo»; pero sin duda su poema más logrado, en tanto remite y pone en escena la sensibilidad decadente, es «La agonía de Petronio», en el cual, desde una distancia marcadamente parnasiana el sujeto lírico contempla y describe el suicidio y agonía del «bardo decadente» (s/n)

Más allá de que el trabajo no está abocado a la figura de Casal, lo cito porque es representativo de esa manera problemática a la que me referido de pensar el decadentismo como enumeración de una serie de tópicos. A su vez, es interesante notar que dentro de esa extensa lista que construye un imaginario decadentista encontramos enumerada también la puesta “en escena de la sensibilidad decadente”; el hecho de que el inventario se repliegue sobre sí mismo evidencia en este sentido la tautología —es decadentista porque diseña una sensibilidad decadente— y el vacío que se esconde detrás de la serie.

CAPÍTULO 1

1. Autonomismo y disputa simbólica

Julián del Casal nace el 7 de noviembre de 1863 en La Habana. En 1868, el mismo año en el que comienza la Guerra de los Diez Años (1868-1878),¹⁷ el primero de los tres enfrentamientos que librarán los cubanos contra el imperio español, muere su madre; Casal tenía sólo cinco años. La buena posición económica de su padre, producto de la administración de un ingenio, permite que apenas unos años después ingrese a estudiar al internado del Real Colegio de Belén, “donde los jesuitas acogían y preparaban a los vástagos de la burguesía insular” (2007: 11); allí “estuvo vinculado a los grupos estudiantiles más liberales y patriotas y codirigió un periódico manuscrito subversivo que fue suspendido por los jesuitas.” (11) En 1880, año en el que finalmente España reafirma su poderío al sofocar a los pocos independentistas que no habían aceptado el Pacto del Zanjón (1879),¹⁸ Casal se gradúa y tiempo después comienza a estudiar Derecho en la

¹⁷ La Guerra de los Diez Años se inicia en la provincia de Oriente en octubre de 1868 con el llamado “Grito de Yara” en el que el terrateniente y abogado Carlos Manuel de Céspedes (1819-1874) reúne a los independentistas cubanos y libera a sus esclavos invitándolos a unirse a la lucha. El descontento y las ideas separatistas venían gestándose desde principios del siglo XIX en sintonía con el proceso revolucionario que se había dado en el continente: además del surgimiento de conspiraciones e intentos insurreccionales, esa ebullición legó un importante ideario independentista –articulado sobre todo por Félix Varela (1788-1853)– que influyó fuertemente en la generación posterior. La fuerte crisis económica a mitad del siglo XIX, agravada por los altos cargos impositivos, el control comercial y la situación cada vez más acuciante de la esclavitud, junto con la imposibilidad de los cubanos de formar partidos y/o participar en la vida política terminó de empujar la situación hacia la contienda bélica. Los primeros levantamientos en Oriente, Camagüey y Las Villas, se propusieron darle un carácter nacional a la lucha que terminó de configurarse en 1869 con la aprobación de la constitución de la República de Cuba en Armas, la creación del himno, la bandera y el escudo, y el reconocimiento de Carlos Manuel de Céspedes como presidente; esta unificación no sólo se dio en términos legales sino que socialmente se produjo además un fenómeno inédito en el que esclavos y terratenientes, negros y blancos, pobres y ricos emprendieron una causa común. A pesar de la fuerza que había adquirido el Ejército Libertador Cubano durante la primera parte de la década del ’70, las diferencias políticas al interior del campo revolucionario, las muertes de hombres importantes como Céspedes y Agramonte, y la recuperación de la capacidad político-militar española luego de la restauración monárquica de 1876, hicieron que poco a poco se fuera debilitando el bando independentista hasta llegar al acuerdo que dio fin al enfrentamiento en 1878. Julián del Casal era un niño cuando estalló la guerra y en ese sentido no hay registro acerca del impacto que tuvo en él o en su familia; no obstante en *Hojas el viento* (1890) es posible encontrar referencia a uno de los hechos más recordados del enfrentamiento: el fusilamiento de ocho estudiantes de medicina en noviembre de 1871 por haber rayado la tumba de un periodista español. (75)

¹⁸ El Pacto del Zanjón fue el tratado que sentó las bases para poner fin a la Guerra de los Diez Años. Firmado en febrero de 1878 por las autoridades españolas y una parte de los dirigentes políticos y militares cubanos, sin que se garantizara el cumplimiento de ninguno de los dos objetivos principales de la contienda –alcanzar la independencia y eliminar la esclavitud–, fue considerado una capitulación por parte de un grupo de cubanos encabezados por Antonio Maceo. Tiempo después, ese descontento frente al acuerdo,

Universidad de La Habana; al poco tiempo deberá abandonar sus estudios debido a los problemas económicos y los severos quebrantos de fortuna de su padre, pero en 1881 ingresará a trabajar en la Intendencia General de Hacienda como escribiente. Si bien ese mismo año publica sus primeros tres poemas en el semanario *El Ensayo*, no se vuelve a encontrar ningún texto suyo en la prensa hasta 1883, en que da a conocer “Amor en el claustro” en la revista *El Museo* –con esa misma composición será presentado días más tarde por Nicolás Azcárate en una de las veladas literarias del Nuevo Liceo,¹⁹ donde conocerá al novelista Ramón Meza (1861-1911), quien llegaría a ser uno de sus amigos más cercanos. Finalmente, 1885 será un año crucial en la corta vida del poeta ya que en ese período morirá su padre y aparecerá su primera colaboración en *La Habana elegante*, revista de la que meses más tarde pasaría a integrar el cuerpo de redacción junto con Meza, Manuel de la Cruz y Aniceto Valdivia.²⁰

A pesar de que, como se ve en este breve *racconto*, a mediados de la década el nombre de Casal comienza a adquirir cierta visibilidad en el campo literario, es posible afirmar que su figura recién irrumpe fuertemente en la arena pública en 1888. En marzo de ese año, Casal anuncia en *La Habana Elegante* un ambicioso proyecto inspirado en

impulsaría la Guerra Chiquita (1879-1880), un nuevo intento independentista liderado por Calixto García que no logró adquirir proyección nacional y fue rápidamente sofocado por el ejército español.

¹⁹ Nicolás Azcárate (1828-1894) fue un importante reformista cubano que llegó a desempeñar cargos públicos y fundó varios periódicos en Cuba, España y México para difundir sus ideas. Entabló una fuerte amistad con Domingo del Monte (1804-1853), el primer crítico literario de la isla, director de la *Revista Bimestre de la Isla de Cuba* (1831-1834), órgano de la Sociedad Económica de Amigos del País, y anfitrión de las tertulias en las que se promovió el romanticismo. Por esta razón, a su muerte, Azcárate se convirtió en su albacea y continuó el legado de su amigo como protector de las letras cubanas: participó en 1861 de la fundación del Liceo de Guanabacoa y abrió su casa para celebrar eventos que reunieron a las voces consolidadas del romanticismo cubano; en 1866 publicó a su vez *Noches literarias en casa de Nicolás Azcárate* para compilar los textos que se compartían en esas veladas. Una vez terminada la Guerra de los Diez Años, Azcárate fue además nombrado Presidente de la Sección Literaria del Liceo de Guanabacoa – en el que José Martí ofició como secretario y dio su primer discurso público en 1879– y luego como Presidente del Nuevo Liceo de La Habana.

²⁰ *La Habana Elegante*, fundada en agosto de 1883, fue el heraldo del modernismo cubano. Si bien inicialmente estuvo bajo la dirección de Casimiro del Monte e Ignacio Sarachaga, entre 1888 y 1893 –los años en los que participa Casal– fue dirigida por Enrique Hernández Miyares (1859-1914), quien cobraría gran prestigio ejerciendo esa labor. Desde abril de 1885 y hasta mediados de 1889 fue el órgano oficial del Círculo Habanero y más tarde del Habana Yacht Club representando así al sector más pudiente de la isla. Los subtítulos que describieron la publicación –“Periódico bisemanal de noticias interesantes a las señoras y señoritas”, “Periódico bisemanal de noticias interesantes al bello sexo”, “Semanario dedicado al bello sexo”, “Semanario de literatura, bellas artes y modas. Dedicado al bello sexo”, “Semanario ilustrado, literario y artístico. Crónica de los salones” y “Semanario artístico y literario”– evidencian la centralidad que paulatinamente va adquiriendo la literatura. En la actualidad y desde 1998, el escritor y crítico literario Francisco Morán ha decidido reactivar la publicación en formato electrónico.

la obra de la escritora francesa y republicana Juliette Lambert (1836-1936)²¹: el de escribir una serie de artículos, compilados bajo el nombre de “La sociedad de la Habana. Ecos mundanos recogidos y publicados por el Conde de Camors”, que describirían la ciudad y la sociedad de su tiempo.

El primer texto que publica, el 25 de marzo de 1888, lleva como título “Capítulo I. El General Sabas Marín y su familia” y está dedicado al retrato físico, psicológico, político y familiar de quien era Capitán General de la isla desde 1887. Este escrito tuvo una gran repercusión no sólo en la opinión pública habanera, en tanto se expedía sobre el representante de España en la isla, sino también en la vida del propio Casal. En efecto, luego de su publicación, las autoridades dispusieron la recogida de la edición y el escritor fue primero llevado a los tribunales, donde quedó absuelto, y luego cesanteado del empleo en la Intendencia General de Hacienda. Dado que semejantes consecuencias tientan la curiosidad de cualquier lector, cito el primer párrafo del polémico escrito:

De frente ancha, surcada de leves arrugas, por donde la calvicie se empieza a abrir paso; de ojos negros, luctuosamente negros, acostumbrados a presenciar los horrores de sangrientos campos de batalla; de nariz irregular, algo abierta, semejante a la de los emperadores romanos; de boca risueña, poco sensual, sombreada por luengos mostachos teñidos; de rostro agradable, bastante cárdeno, como el de toda persona que ha tomado grandes dosis de hierro; de andar lento, mitad por sus achaques, mitad por su naciente obesidad. (1963: 247)²²

Casal hace una pintura poco feliz del capitán general en la que destacan las arrugas y la calvicie, la mirada luctuosa, la poca sensualidad y la lentitud producto de los achaques y la obesidad. Más adelante, agregará que Sabas Marín es, además, un ser autoritario, de una arbitrariedad monárquica, falto de elegancia y distinción, y responsable de haber transformado los salones del palacio en recepciones vulgares, despojadas de los esplendores y lujos pasados. El retrato de vejez y decrepitud excede lo físico y se hace extensible a su mal gobierno; de esa manera el cronista evidencia que para describir

²¹ Fundadora de la *Nouvelle Revue* (1879-1899) y anfitriona de un salón que frecuentaron figuras importantes del republicanismo francés. Bajo el seudónimo del conde Paul de Valisi, Lambert escribió varios volúmenes sobre las sociedades de las capitales europeas.

²² De acá en adelante, todas las citas de los textos en prosa de Casal pertenecen a la edición del Centenario del Consejo Nacional de Cultura.

la sociedad que habita, es necesario empezar por mostrar los signos de la decadencia del imperio español. Para reforzar esto, se hace referencia a un episodio conocido por los habaneros como “La Toma de la Aduana” –en la que Sabas Marín rodeó los muelles y mandó a cerrar la aduana con las fuerzas del Orden Público para impedir la salida de mercadería de contrabando– ya que este le permite reparar en la mala imagen pública del general que

se ha hecho antipático a sus subordinados. Tanto la prensa, a quien persigue tenazmente, como el comercio, a quien no ha querido escuchar, lo han dejado en el más terrible aislamiento. Todos comentan desfavorablemente sus actos gubernamentales. (248)

El fragmento refleja, en primer lugar, que las críticas que se le hacen a Sabas Marín son las mismas que los cubanos liberales le demandan a la corona española desde principios del siglo XIX: la libertad de expresión y la libertad de comercio, pilares no sólo del discurso ilustrado sino también de los Estados modernos. En segundo lugar, también se observa el diseño de un espacio discursivo plural y anónimo que responde a la formación de un dispositivo propio de la modernidad: la esfera pública (Habermas, 1981).²³ En efecto, ese “todos comentan” que se ve en la crónica revela el papel fundamental que tiene la prensa en la modernización del Estado a través de la configuración de la opinión pública como mecanismo protodemocrático que le permite a la sociedad civil, en este caso, la elite burguesa cubana, evaluar y/o regular el desempeño de las autoridades políticas decadentes del imperio español.

Estas ideas son desarrolladas por Casal en otro artículo de “La sociedad de la Habana”, publicado en mayo del mismo año, que intenta trazar un breve panorama de la prensa en las últimas décadas. En este, se destaca, en primer lugar, la *Revista de Cuba* (1877-1884) y su continuación, la *Revista Cubana* (1885-1895), ya que son, a criterio del

²³ En *Historia y crítica de la opinión pública* (1962), Jürgen Habermas define la *esfera pública* como “un ámbito de nuestra vida social, en el que se puede construir algo así como opinión pública. La entrada está fundamentalmente abierta a todos los ciudadanos. En cada conversación en la que los individuos privados se reúnen como público se constituye una porción de espacio público. [...] Los ciudadanos se comportan como público, cuando se reúnen y conciertan libremente, sin presiones y con la garantía de poder manifestar y publicar libremente su opinión, sobre las oportunidades de actuar según intereses generales. En los casos de un público amplio, esta comunicación requiere medios precisos de transferencia e influencia: periódicos y revistas, radio y televisión son hoy tales medios del espacio público.” (49)

cronista, las publicaciones más representativas de la cultura científica y literaria de Cuba y están integradas por un notable cuerpo de redactores.²⁴ Creada y dirigida por José Antonio Cortina y Sotolongo (1853-1884), fundador del Partido Liberal Autonomista (1879), y partidario de reformar el estatuto colonial a través de una descentralización política y constitucional bajo la tutela de la monarquía española, esta revista plasma las inquietudes intelectuales de la élite burguesa, rescatando el legado de los pensadores ilustrados y románticos que contribuyeron a conformar el sentimiento patriótico nacional –como José Agustín Caballero (1762-1835), Félix Varela (1788-1853), José Antonio Saco (1797-1879) y José María Heredia (1803-1839). Sin embargo, esa recuperación no tendrá el objetivo, como en épocas anteriores a la guerra, de fomentar la insurrección sino el de promover la modernización científica y económica como nuevas aspiraciones de la causa nacional.

En segundo lugar, la crónica comenta el fenómeno de popularidad y circulación del “periódico democrático *La Lucha*, el favorito de nuestro público”, dirigido desde 1885 por Antonio San Miguel y también reconocido por sus agudas críticas al accionar de las autoridades coloniales.²⁵ A diferencia de la *Revista de Cuba*, que estaba dirigida a un sector social más acomodado y a un lector más académico, Casal asegura que este diario “ha llegado a ser (...) el órgano de la opinión pública, la cual está por encima de todos los poderes” y sostiene que

no sirve directamente a ningún partido político, sino a los intereses generales del país. Tanteando el pulso de la muchedumbre, es su primer cortesano y su más ardiente defensor. El pueblo compensa a su periódico, consumiendo diariamente numerosos ejemplares. (268)

²⁴ Los nombres que destacan en la crónica son: Enrique José Varona (1849-1933), quien asumirá el rol de director de la *Revista Cubana* luego de la muerte de Cortina y Sotolongo y llegará a ser vicepresidente de Cuba entre 1913 y 1917; Manuel Sanguily (1848-1925), reconocido periodista, militar y político que combatió en la Guerra de los Diez años; y Ricardo del Monte (1828-1909), escritor, traductor y crítico literario que también participó de la fundación del autonomismo y dirigió *El Triunfo*, órgano de difusión del mismo.

²⁵ Antonio San Miguel (1852-1940) nació en España y llegó a Cuba en 1869. Se inició en el periodismo como redactor de *La Discusión* y al ser condenado este diario por el Tribunal de Imprenta, en 1883, dadas sus posiciones políticas liberales y su inclinación al autonomismo para Cuba, asumió la dirección de otros periódicos que con diferentes títulos fueron su continuación: entre ellos *La Lucha* (1885-1930) que por sus agudas críticas al sistema colonial sufrió varias multas y numerosas amonestaciones.

La cita es, sin dudas, iluminadora. En primera instancia porque hace referencia a la noción de cuarto poder que, en el contexto cubano, cobra relevancia y consolida a las publicaciones periódicas como voces disidentes capaces de regular, criticar, denunciar y oponerse al régimen colonial; y en segunda instancia porque utiliza la metáfora de *La Lucha* como cortesana de la muchedumbre que da cuenta de las complejas relaciones de interdependencia que produce la mercantilización de la prensa: si por un lado la elite que dirige los periódicos y las revistas intenta hegemonizar la opinión pública y ordenar la sociedad civil de acuerdo a sus intereses e ideales, por el otro, también depende de esa muchedumbre en tanto esta tiene el poder de comprar o dejar de comprar sus publicaciones.²⁶

En este marco, es indispensable redimensionar la participación del escritor cubano en revistas como *La Habana Elegante* y *El Fígaro* y en periódicos como *El País*, *La Discusión* y *La Caricatura*. A pesar de las sobradas muestras de malestar que hay tanto en las crónicas como en la correspondencia de Casal sobre el trabajo periodístico,²⁷

²⁶ Al respecto, Casal señala en la misma crónica la aparición de una gran cantidad de periódicos en el último tiempo; dirá además que si bien es muy sencillo fundar un periódico, lo difícil es mantenerlo: “Unos logran sostenerse a costa de grandes esfuerzos; otros desaparecen rápidamente por falta de lectores; siendo difícil que alguno prospere, toda vez que el público tiene sus diarios predilectos.” (266). En esta línea, en el busto que Casal hace del médico y escritor Esteban Borrero Echeverría (1849-1906) se expone acerca de las injusticias que sufren los artistas talentosos de la sociedad habanera que no son reconocidos por el gran público; en ese contexto reaparece la misma comparación que se observa en la crónica sobre la prensa, pero en esta ocasión con una negatividad mucho más exacerbada: “El vulgo, entendiendo por esta frase la inmensa mayoría de los habitantes de cualquier país, sólo glorifica a los artistas que mendigan sus favores. Es una especie de viejo monarca, desheredado de raciocinio e ignorante en grado sumo, a quien la fuerza sostiene en el trono. En su espíritu no hay más que egoísmo, ignorancia y vanidad. Por eso nunca va hacia nadie y exige que todos vayan hacia él. Una vez en su presencia, hay que prosternarse a sus plantas, besarle la diestra, halagarle los gustos seniles y hasta enjugarle la baba que se desprende de su boca desdentada. Dentro de su cerebro, como gusanos en fruto podrido, bullen los prejuicios que le han legado sus antecesores. ¡Ay del que ose combatirlos! (...) La etiqueta de su corte requiere que algún cortesano solicite su permiso para introducir al desconocido en los salones palaciegos. Así es que cuando el artista, por grandioso que sea, no tiene la flexibilidad dorsal que el caso requiere, ni mano firme que le preste su apoyo, se queda a las puertas de palacio, viendo entrar a los que le son inferiores, pero que saben rebajarse bastante para pasar, mientras él se queda en la calle desierta, donde la sombra ondea, el frío impera y fermentan las inmundicias de los lodazales. Perteneciendo Borrero, tanto por su temperamento como por su inteligencia, a la categoría de los artistas independientes, es decir, a la de los que si no pretenden imponerse al público, nunca consienten que éste se imponga a ellos, fácilmente se explica que no sea conocido del modo que merece más que en algunos círculos literarios. Pero esta injusticia debe ser para él poderoso estimulante moral. El dolor del desdén sólo ataca a los espíritus débiles.” (456-457)

²⁷ Cabe aclarar que los artículos analizados en este capítulo son escritos tempranos de Casal. A medida que desarrolle su labor periodística en *La Discusión* y *El País* se va a ir acentuando el desencanto y el pesimismo en torno al oficio. En este sentido, y a pesar de la relevancia que se le da a la prensa como mecanismo protodemocrático, es posible observar, en la correspondencia del modernista, la imposibilidad de adaptar su escritura a las demandas del público, razón que lo llevará a abandonar el periodismo en

queda claro que eso no lo lleva a menospreciar la importancia de la prensa en el contexto finisecular habanero; por el contrario, destaca y describe con gran lucidez la función política de la escritura dándole un especial énfasis a aquellas publicaciones que, compuestas por una nueva generación, adoptan una postura crítica hacia el gobierno colonial.

La redacción de *La Lucha*, compuesta de jóvenes escritores, como conviene a un periódico de combate, ha emprendido, en los últimos tiempos, una heroica cruzada contra el régimen actual. Desde los señores Rivero, Morales y Daniel, redactores políticos, hasta los señores Valdivia y Briñas, redactores literarios, todos han contribuido en la medida de sus fuerzas a realizar los fines indicados. (268-269)

Los quince años que van entre la Guerra Chiquita (1879-1880) y la Guerra Necesaria (1895-1898), que son, a su vez, los años en los que Julián del Casal desarrolla su obra, se pueden pensar a partir de ese carácter bélico que, según el cronista, adopta la prensa: no habría un hiato entre ambos conflictos en los que se abandona por completo la lucha independentista sino que, como se observa en la crónicas abordadas, durante ese tiempo la disputa se continúa por otros medios y los periódicos se convierten así en armas de combate. En esta línea, no es casualidad que la literatura de Casal se haya gestado en un contexto en el que la acción política se desplaza del campo de batalla al campo discursivo: no sólo porque esta “tregua fecunda” –nombre con el que se conoce a este período– permitió que el autonomismo financiara nuevas producciones como las del modernista e introdujera las últimas corrientes literarias y las teorías científicas y filosóficas europeas, complejizando, amplificando y modernizando así la discusión en los espacios públicos, sino también porque tanto el trabajo con el lenguaje como las operaciones discursivas para corroer el lenguaje del otro cobraron un protagonismo inusitado en la prensa local.

1891: “He renunciado al puesto porque los suscriptores se quejaban de que nunca me ocupaba de fiestas, salones, teatros y cosas propias del folletín. Aunque el director no me dijo nunca una palabra acerca de esto, y me suplicó que no abandonara el destino, decidí dejarlo de una vez porque no estaba dispuesto a complacer a los suscriptores y a tolerarles sus quejas. Después de todo, veo que tenía razón. Todo lo que yo escribía se resentía a mi sombrío estado de ánimo, muy distinto al de ellos, resultando luego que cada domingo les aplicaba con mi folletín una inyección de fastidio. No me gusta estar a la vista de todo el mundo, como allí lo estaba, porque mi ideal consiste hoy en vivir obscurecido, solo, arrinconado e invisible para todos, excepto para usted y dos o tres personas.” (1963: 85)

Este protagonismo de los signos redimensiona la idea que utiliza Casal de la cruzada *heroica* contra el régimen imperial –y cabe subrayar el uso del adjetivo que hace uno de los escritores más hastiados y descreídos de la literatura cubana. En efecto, la aclaración en torno a que no sólo los escritos políticos contribuyen a tales fines sino que la literatura también aporta, en su medida, su fuerza, sólo se entiende cabalmente si analizamos las maneras en las que se da esa batalla discursiva. Así, un retrato de un personaje público, una reseña teatral, literaria o pictórica, un libro de poemas o una crónica sobre un bazar pueden leerse como piezas que diseñan una sensibilidad moderna y refuerzan la autonomía de la cultura cubana al mismo tiempo que arman una narrativa y una interpretación de los sujetos habaneros. En ese armado, la configuración de la decadencia jugará un papel crucial ya que permitirá articular el ocaso del imperio español, y habilitará la disputa semiótica sobre los signos que, producto del declive, van perdiendo sentido.

En relación con esto, es importante tener en cuenta lo que subraya el propio Casal cuando escribe sobre *La Lucha*: aunque esta publicación no represente a un partido en particular, la construcción de la realidad que opera está íntimamente relacionada con los intereses de quienes la dirigen y/o auspician. Si volvemos por un momento al escrito que abre el proyecto sobre la sociedad de La Habana, y a las críticas que *todos* le hacen a Sabas Marín sobre la libertad de prensa y la libertad de comercio, es posible reconocer en ambos artículos dos demandas que atañen a la revista en que se edita la crónica: por un lado, porque la censura afecta directamente a quienes dirigen y trabajan en *La Habana Elegante* y, por otro, porque las restricciones al comercio perjudican al Circulo Habanero de Hacendados, institución que reúne a la burguesía que financia y apoya la publicación. La fuerza de ese “[t]odos comentan” radica en la falsa ilusión descriptiva que genera: no hay necesariamente una realidad que anteceda al texto en el que toda la población habanera critique el accionar del gobernador sino que, por el contrario, la crónica construye esa totalidad pero la presenta como si ya existiera. Este efecto logra diseñar la escritura como un reflejo de la realidad al mismo tiempo que oculta la animosidad del cronista y los intereses del medio que, aunque existentes, conviene que permanezcan ocultos. Algo similar sucede en el texto con el que se anuncia “La sociedad de La Habana”: el cronista le dice a Juliette Lambert –y a los lectores, por supuesto– que en las

páginas venideras van a ver “desfilar” algunos personajes conocidos; de esta manera, y al igual que sucede en la nota sobre el gobernador, el sujeto se corre y borra su accionar al utilizar el concepto de desfile en tanto este le permite proyectar la idea de que los ojos de los lectores van a ver pasar los personajes de las crónicas como si no hubiera mediación alguna de la escritura.

En este sentido, es posible asociar estas cuestiones con lo que señala Susana Rotker (1992) acerca del viraje del diario *La Nación* de Buenos Aires: la autora entiende que el hecho de que en 1883 este periódico haya dejado de ser un órgano de difusión partidario para pasar a ser una empresa comercial obliga a la burguesía que dirige dicha publicación a conformar su propio espacio discursivo para así disputar la hegemonía en el seno de la sociedad civil. Esta circunstancia, que Ángel Rama (1885) vincula con el proceso de democratización del campo intelectual y con la transformación definitiva del lugar que ocupaba la burguesía dentro de la sociedad y su relación con el Estado, permite afirmar que, a pesar de que a finales del siglo XIX Cuba sigue perteneciendo al dominio español y mantiene todavía una estructura política y administrativa propiamente colonial, La Habana se constituye como un espacio que, gracias al afán modernizador del autonomismo, está en sintonía con las transformaciones sociales y culturales que se dan en las grandes ciudades de las naciones latinoamericanas independientes.

2. La antigua nobleza cubana

Ahora bien, todo esto no significa que Julián del Casal sea un escritor que esté devotamente entregado a servir a la burguesía cubana o que deba leerse como un instrumento transparente de la ideología de los dueños de los medios; si por un lado, en las críticas a Sabas Marín se pueden entrever, como mencionamos, los intereses de la clase dirigente, por el otro, la literatura de Casal se distancia en muchos aspectos del positivismo liberal y de la sensibilidad burguesa de esa dirigencia. Ignacio Iriarte (2017) ha trabajado esta cuestión a partir de la relación ambivalente que forjó Rubén Darío con las elites y el Estado; según Iriarte, a pesar de la fuerte distinción que caracterizó la poética refinada y aristocrática dariana, es imperioso vincular la conformación de la

burguesía como clase dirigente con el desarrollo de la autonomía literaria dado que es esta clase la que sostiene el estilo de vida que alimenta la escritura modernista. Sin embargo, y aquí está el punto central, eso no implica que Darío se constituya como un portavoz que representa las ideas y opiniones de los periódicos que le pagan un sueldo o del Estado que le permite viajar recurrentemente gracias a los cargos diplomáticos, sino que, por el contrario, escribe libros como *Prosas Profanas* y *Los Raros* en los que se diferencia constantemente de aquella burguesía que lo financia al mismo tiempo que habilita la modernización de la cultura latinoamericana.

En el caso del cubano, esta ambigüedad puede rastrearse en otros escritos de 1888 que también incluyó en “La sociedad de La Habana”: me refiero a las tres crónicas dedicadas a pintar “la antigua nobleza cubana”. En estas, el cronista irá haciendo desfilar –para volver a utilizar las palabras del autor– a los nobles que todavía habitan en la isla. El repaso es extenso y, por ende, hay de todo: desde aquellos que todavía guardan su esplendor y buen nombre hasta los que se empobrecieron o descuidaron su título. Así, y retomando la intención de borrar la mediación del lenguaje que señalé anteriormente, será interesante revisar el orden en el que aparecen esos nombres, los datos que se brindan de ellos y las valoraciones que se hacen al respecto. En esta línea, uno de los puntos a destacar es algo que, al momento de la publicación, va a provocar la ruptura entre *La Habana Elegante* y su auspiciante, el ya mencionado Círculo Habanero: este elemento de discordia será la hostilidad e ironía de Casal para con los nobles integristas, es decir los que querían que Cuba siguiera perteneciendo a España, y la simpatía para con los nobles patriotas e independentistas. Claro ejemplo de ello son las descripciones que se hacen del conde Lagunillas, un “Austria cubano” que desempeñó varios cargos en el Casino Español, y el marqués de Santa Lucía, uno de los supervivientes del primer levantamiento cubano. Si sobre el primero va a decir única e irónicamente que “cultiva discretamente la poesía, pero administra mejor sus bienes”, sobre el segundo, en cambio, va a montar un extenso párrafo celebratorio sobre la defensa de la patria que dicho noble y su familia, emprendieron durante la Guerra de los Diez Años (1868-1878)

El marqués de Santa Lucía, uno de los supervivientes de la revolución cubana, es el más demócrata de los aristócratas y el más aristócrata de los demócratas. Se ocupa de todo, menos de su título. Sacrificando su bienestar,

se lanzó a la defensa de la Patria y logró reemplazar a Carlos Manuel de Céspedes, en el puesto de Presidente de la República Cubana. La señora doña Ciriaca Cisneros de Velasco, hermana del marqués acompañada de sus hijas, también se arrojó a los campos de batalla. Cuando estalló la revolución, esta familia se dividió en tres grupos. Durante el espacio de un año, anduvieron errantes, sin saber unas de otras. Ocultas en miserables harapos, iban por el escenario de la guerra, asordadas por el estruendo de las balas y ennegrecidas por el humo del combate, enardeciendo a los valientes y llorando sobre los despojos de los muertos. Sufrieron indecibles privaciones. Todo buen cubano debe venerarlas (...) Esta familia, que perdió su fortuna por la Patria, estaría en la mayor miseria, si no tuviera la virtud del trabajo. La venerable señora Cisneros de Velasco se encuentra en Puerto Príncipe, trabajando por la reconstrucción de la provincia y el establecimiento del gran ferrocarril central. (253, 254)

Es imposible negar que tanto esta visión de los hechos como la palabra “patria” en boca de Julián del Casal, descolocan;²⁸ sin embargo, si uno atiende a las amistades y las relaciones que consolidó el poeta en los ámbitos de sociabilidad de la época -los liceos, las revistas, los periódicos, las bibliotecas- puede comprobar fehacientemente no sólo la

²⁸ En una carta de marzo de 1891 a Esteban Borrero Echevarría, Casal le comenta: “Pienso hacer unas poesías patrióticas, sólo por complacer a usted, aunque siempre he temido hacer algo en ese sentido, pues creo que deben hacerse a la perfección o no hacerse. Así se explica, me parece, que escaseen en todos los Parnasos” (2007: 35). Este temor, y el estilo pesimista y desencantado de Casal, explican la ausencia del sentimiento patriótico como temática o materia poética; no obstante, en *Hojas al viento*, es posible encontrar una excepción en “El adiós del polaco”, poema que exalta el sacrificio del amor romántico en pos de la lucha heroica por la patria.

“Al pie de la blanca reja/ de una entreabierta ventana, / donde la luz se refleja/ de la naciente mañana,/ está un polaco guerrero/ henchido de patrio ardor,/ dando así su adiós postrero/ a la virgen de su amor./ —¿No escuchas el sonido/ del clarín estruendoso de batalla/ y el hórrido estampido/ del tronante cañón y la metralla?/ ¿No ves alzarse al cielo/ rojo vapor de sangre que aun humea,/ mezclándose en su vuelo/ al humo negro de incendiaria tea?/ ¿No ves las numerosas/ huestes bajar desde la cumbre al llano,/ hollando las hermosas/ flores que esparce pródigo el verano?/ ¿No ves a los tiranos/ desgarrar de la patria inmaculada,/ con infamantes manos,/ la veste azul de perlas recamada?/ Polonia, enardecida/ por el rigor de sus constantes penas,/ álzase decidida/ a romper para siempre sus cadenas./ Al grito de venganza/ sus esforzados hijos valerosos,/ empuñando la lanza,/ se arrojan al combate presurosos./ Tu amor abandonando,/ audaz me lanzo a la feroz pelea,/ pobre paria buscando/ muerte a la luz de redentora idea./ Ni el tiempo ni la ausencia/ harán que olvide tu cariño tierno./ ¡En la humana existencia/ sólo el primer amor es el eterno! Adiós. Si de la gloria/ a merecer no alcanzo los favores/ conserva en tu memoria/ el recuerdo feliz de mis amores. / Dame el último beso/ con el postrer adiós de la partida, / para llevarlo impreso/ hasta el postrer instante de la vida. / Dijo. La joven lo estrecha/ en sus brazos, con pasión,/ en llanto amargo deshecha,/ oprimido el corazón./ Veloz como el raudo viento,/ él al combate voló./ ¡Siempre al patriótico acento/ el amor enmudeció! (36-38)

cercanía con el autonomismo que ya hemos comentado sino también la simpatía que tenía Casal por varios de los hombres que habían participado de la frustrada gesta independentista.²⁹ Si bien no es objeto de esta tesis desarrollar este tema, el fragmento deja a la vista, por un lado, las tensiones que se pueden entrever al interior de la revista entre el discurso hegemónico de los intelectuales autonomistas y el peso político-económico que todavía tenían las posiciones integristas que manejaban gran parte de la industria azucarera; por el otro, permite apreciar que el discurso que critica a la corona española e incorpora las últimas ideas en materia científica, contribuye a proyectar y articular la modernidad deseada en la misma medida que lo hacen los discursos simbolistas-decadentistas de Casal.

En esta línea, y volviendo a la descripción del marqués de Santa Lucía, es destacable la indiferencia de este personaje con el título que lo distingue. El marqués y su familia priorizan la lucha por la patria, al cuidado de sus propias investiduras y de sus fortunas. En efecto, si se rastrea la larga lista de nombres que aparecen en los tres capítulos que componen la crónica de “La antigua nobleza”, se observa que en general lo que se describe es cómo esa nobleza está en proceso de transformarse en otra cosa. Del conde de Jibacoa se dice, por ejemplo, que “no tiene las costumbres de sus antecesores. Parece, a primera vista, un *bourgeois*. La *embonpoint*, ese monstruo devorador, tan temido de Byron, se va apoderando de sus formas” (258); del conde de

²⁹ En 1890, Antonio Maceo regresa a Cuba con el propósito político de buscar apoyo entre la clase alta habanera. Para eso, asiste a las tertulias de *El Fígaro* y *La Habana Elegante* y se entrevista con Enrique José Varona y Manuel de la Cruz, periodistas de renombre y con legitimidad en las altas esferas de la sociedad. En ese tiempo, Casal conoce al general y queda felizmente impresionado; en una carta de agosto de 1890 a Esteban Borrero Echevarría comenta al respecto: “Sólo he encontrado en estos días una persona que me ha sido simpática. ¿Quién se figura que sea? Maceo, que es un hombre bello, de complexión robusta, inteligencia clarísima y voluntad de hierro. No sé si esa simpatía que siento por nuestro General es efecto de la neurosis que padezco y que me hace admirar los seres de condiciones y cualidades opuestas a las mías; pero lo que le aseguro es que pocos hombres me han hecho tan grata impresión como él. Ya se ha marchado y no sé si volverá. Después de todo me alegro, porque las personas aparecen mejor a nuestros ojos vistas de lejos” (1963: 319). Es sumamente interesante que estos caracteres opuestos que aparecen en la carta y que explican la admiración del poeta, luego se acerquen en el poema “A un héroe”, publicado en *Rimas* e inspirado en el propio Maceo, a partir del pesimismo y la desilusión que siente el general: “así al tornar de costas extranjeras,/ cargado de magnánimas quimeras,/ a enardecer tus compañeros bravos,/ hallas sólo que luchan sin decoro/ espíritus famélicos de oro/ imperando entre míseros esclavos” (197). En este sentido, cabe preguntarse si el discurso poético no se constituye como un espacio que anula o borra las diferencias y que permite conformar una especie de fraternidad o linaje cosmopolita entre aquellos sujetos que, ya sea en el campo de batalla o en la escritura, luchan – vanamente– por alcanzar el Ideal. Para profundizar esta cuestión ver “Casal y Maceo en *La Habana Elegante*” (1998) publicado en *Encuentro de la cultura cubana* por Oscar Montero.

Barreto, que “se dedica sólo a la agricultura” y que “prefiere la gloria de tener dinero a la de ostentar sus blasones” (258). Los intereses varían, y sin duda algunos motivos son juzgados por el cronista con mejores ojos que otros, pero en definitiva lo que se evidencia es que tanto la modernización tecnológica y económica como las luchas políticas consumen poco a poco a los últimos nobles cubanos. Como se observa en los ejemplos del conde de Jibacoa y en el de Barreto, tanto la pérdida de las costumbres como el gusto por el dinero y el cultivo de los bienes propios despuntan como los rasgos que definen al burgués y que lo presentan como un monstruo; no habría, por ende, una transformación natural o fluida sino que, por el contrario, pareciera ser el dinero el que, por un lado, devora y, por el otro, se apodera de las formas de la nobleza casi como si fuera un disfraz.

En “Salones habaneros. Gran baile de trajes”, una nota publicada en el diario *La Discusión* en febrero de 1890, el cronista escribe sobre una velada de la nobleza que “ha logrado salvarse, por diversos medios, del naufragio general, donde se han hundido – quizás para siempre– la dicha, la grandeza y el bienestar de nuestros antepasados. (295). En este caso, Demetrio Pérez de la Riva es el anfitrión que abre las puertas de “uno de los pocos templos de la riqueza que han resistido los embates de la adversidad” (295). Luego de alabar a los dueños de la mansión y de describir minuciosamente la decoración del salón, presenta a los invitados:

Entre las damas que llevaban trajes caprichosos, tuvimos el gusto de saludar a las señoras Rosa Rafecas de Conill, vestida de Ana de Austria, pero sin tener un duque de Buckingham que desgranara collares de perlas a sus plantas; Rosario Armenteros de Herrera, de *madame* Pompadour, cuyo traje sentaba maravillosamente a su belleza deslumbrante de siglo dieciocho; Natalia Ramírez de Sterling, de Margarita de Valois, fascinadora inimitable; y entre las señoritas, a María Cay, de Japonesa, digna rival de *madame* Chrysanthème y de la pluma de Pierre Loti; a la condesita de Santa María de Loreto, de Norma; a Rosita Montalvo, de Aurora; a Ernestina Oliva, de Locura; a Inés Pajés, de *Pierrette*; a Conchita Pajés, de Dama búlgara; a Josefina Herrera, de Hada; a Elena Herrera, de Sol; a Leonor Pérez de La Riva, de Estudiante salamanquino; a Caridad Portuondo, de Dama de la corte de Luis XV; a Cristina Granados, de Esclava griega; a Lolita Morales, de Oriental; a Herminia Gonsé de *mademoiselle* Turqué; y a otras que no tenemos la dicha de recordar. (297)

La lista de nobles se extiende dos párrafos más hasta que al final sólo quedan puros nombres. A pesar de que inicialmente este texto puede parecer una crónica banal más – de esas que el cronista debe “inventar” para cumplir con su trabajo de periodista³⁰ – permite pensar en la operación de desenmascaramiento que lleva adelante Casal en sus escritos sobre la nobleza. De la misma manera en que en ese párrafo revela qué personaje hay detrás de cada disfraz, en las tres entregas que le dedica a la antigua nobleza cubana es posible observar cómo la descripción y la valoración de cada uno de los sujetos revela lo que hay detrás del título nobiliario. De ahí que Casal piense la nobleza como un puro nombre y una forma vacía que, o bien puede ser devorada por el monstruo burgués o bien se sostiene por la heroicidad de aquellos que, a pesar de haber descuidado su fortuna y su investidura, siguen conservando la aristocracia y las costumbres que le dan sentido. En esta línea, lo que estos últimos nobles parecen venir a mostrar es que hubo un pasado de esplendor que se vio arruinado por la frustrada guerra de independencia y que la ruina actual no se explica meramente en términos económicos sino que es también una decadencia de las formas.

No obstante, y aunque en las crónicas prime un aire de nostalgia y de rechazo al cambio, también es evidente que esa misma pérdida de la forma es lo que finalmente garantiza la modernidad de la sociedad habanera finisecular: sin esos nobles que dejan de lado sus títulos no habría los Cisneros de Velasco que se encargasen de establecer el ferrocarril o marqueses que luchan y apoyen simbólica y económicamente la causa autonomista –de hecho, esa misma guerra que arrebató el esplendor de la antigua nobleza es la misma que posibilita la modernización de la sociedad habanera permitiendo una mayor participación de los cubanos en la vida política, flexibilizando los controles en el comercio y las cargas impositivas, y generando una mayor libertad de prensa. En sintonía con esa paradoja es que debe leerse la frase con la que se condensa la imagen

³⁰ En la escritura de Casal son constantes las alusiones *metacronísticas* sobre las dificultades que enfrenta el escritor para encontrar, trabajar y/o recortar ese material informe, complejo y heterogéneo que es la realidad. Los primeros párrafos de la crónica “Un estreno y una fiesta”, publicada en *La Discusión*, a fines de 1889, son apenas una muestra de esto que digo: “La pluma del cronista tiene que escarbar diariamente el campo de la actualidad, para hallar un asunto importante, revestirlo de galas y ofrecerlo a la voracidad de sus lectores. La tarea es difícil. (...) Hay días en que el asunto se presenta por sí solo y puede tratarse sin hacer un esfuerzo, del mismo modo que se arranca una flor encontrada al paso; otros días se amontonan varios asuntos a la vez y se hace difícil la elección de uno de ellos. Puede suceder también que no se presente ninguno y entonces el cronista se interna en el país de la fantasía, a donde no lo sigue siempre el lector, porque lo rinde el cansancio y se detiene en mitad de camino.” (1963: 20)

del marqués de Santa Lucía como “el más demócrata de los aristócratas y el más aristócrata de los demócratas” (253). La pérdida de forma de la nobleza permite no sólo encarnar esta contradicción sino constituirla como si no hubiera contradicción alguna: apoyar la democracia no va en contra de ser un aristócrata en tanto esa distinción no tiene que ver con un título o una ideología sino con la articulación de una sensibilidad moderna que se constituye a partir de las ideas y las luchas del autonomismo.³¹ De esta manera, se construye un nuevo emplazamiento político que si por un lado toma distancia del burgués al que sólo le importa su dinero y de la nobleza conservadora e integrista, por el otro, también configurará un espacio elitista al amparo del pueblo.

Ahora bien, todo esto evidencia que ya no es el título nobiliario el que determina la aristocracia de los sujetos, sino el cronista que desontologiza y reconstruye lo aristocrático como una sensibilidad o una forma de ser a la que sólo algunos acceden. Si bien a partir de los poemas que diseñan un ámbito cortesano y una realeza completamente idealizada,³² y de las crónicas que cubren los bailes y los eventos sociales, se pueden identificar algunos de los rasgos distintivos que hacen a esa nueva aristocracia –como puede ser el gusto refinado y la sensibilidad artística, el estar al tanto de las modas francesas en materia de estilo personal, decoración y cultura o la discreción, el reconocimiento y el cultivo del buen nombre en las altas esferas de la sociedad–, es importante notar que no hay un a priori, al modo de una receta, que los sujetos puedan seguir para ser distinguidos. Es justamente esa forma que no es revelada y/o definida del

³¹ Esto mismo se puede ver en el poema “Adiós al Brasil del Emperador Don Pedro II” en el que se describe la despedida del emperador de sus tierras; desde una mirada nostálgica y conservadora, se critica el destierro enumerando las glorias que ha conseguido el monarca y se retoma la idea de una aristocracia republicana: “País de promisión idolatrado,/ obediente a la bárbara consigna,/ me alejo de tus playas desterrado/ con alma triste, pero siempre digna./ Déjame que recuerde mis hazañas/ y hacia el pasado el pensamiento vuelva,/ como el hombre que sube a tus montañas/ vuelve la vista a la cruzada selva./ La sentencia final que me destrona/ sólo inspira desdén al soberano:/ ¡Aunque llevé en la frente una corona/ yo he sido tu primer republicano!/ El vasto imperio que mi vista abarca/ guardará el sello de mi nombre impreso,/ porque hasta el fin de su última comarca/ difundí los fulgores del progreso./ Hice de tu riqueza el firme emporio,/ alenté el heroísmo de los bravos/ y proclamé, en el ancho territorio,/ la ansiada libertad de los esclavos./ Dicté a mi pueblo salvadoras leyes,/ inspiré sus pacíficas conquistas,/ y más que las coronas de los reyes/ los lauros envidié de los artistas.” (76-77)

³² Me refiero, por ejemplo, a los poemas “Quimera” o “Flores de éter”, ambos del primer libro, en los que se construye una ensoñación cortesana. En el primer caso, el yo poético promete a la amada toda una serie de fantasías aristocráticas: un castillo, cofres con ojarcas de oro, brazaletes y collares, mantos suntuosos de brillante púrpura, una góndola conducida por cisnes de sedosas plumas que la pasee por un lago cristalino, cascadas de pedrería, pajes, esclavas y pintores que pinten su hermosura. En el segundo, en cambio, se realiza una especie de alabanza a la figura de Luis II de Baviera, personaje al que está dedicado el poema y que encarnará el ideal del rey refinado, misterioso y poético.

todo, la clave de ese aristocratismo que para ser tal debe ser sólo para unos pocos; si antes esa exclusividad estaba resguardada por un título nobiliario, ahora que ese título ha perdido valor hay que reemplazar esa garantía mediante el manejo velado de los signos. Así, la literatura de Casal –las crónicas sobre eventos sociales de la alta sociedad, sobre todo, pero también los poemas– transforma el desfile en una pasarela en la que la nobleza se convierte en una mercancía factible de ser consumida: si bien no hay receta, las crónicas y los poemas funcionan como una plataforma para dar a ver esa forma de ser que, a su vez, permite pensar en el proceso de mercantilización de lo simbólico que comienza a darse a fines del siglo XIX. De esta manera, se logra generar un contrapeso frente a ese público que ha hecho de la prensa su cortesano: si los periódicos necesitan consumidores para sostenerse en el tiempo, los sujetos también necesitan de ellos para conocer y poder adoptar esos signos aristocráticos que la literatura ha democratizado y puesto al alcance de aquellos que desean distinguirse dentro de la sociedad.

3. La distinción de la decadencia

Si a partir de la pérdida simbólica de los títulos ya se va delineando una cierta decadencia de la nobleza, hacia el final de la tercera y última crónica, Casal profundiza aún más esa caída al presentar la inminencia de la desaparición de dicha aristocracia.

La lista de los antiguos nobles cubanos, que es tan larga como la de los archiduques de Austria, va disminuyendo de día en día. Algunos herederos, como el conde de Macurijes, el barón de Kessel, el conde de Ricla y algunos más han dejado caducar sus títulos. Otros varios, como el marqués de Monte Corto, el conde de Casa Ponce de León y Maroto, el marqués del Real Agrado, el marqués de la Cañada de Tirry y el conde de Revillagigedo viven, hace tiempo, oscurecidos, por lo cual nos limitamos solamente a citar sus nombres. La antigua nobleza de Cuba, compuesta de familias cubanas, está condenada, desde hace algún tiempo, ya por su posición actual, ya por razones políticas, a ver elevarse al lado suyo, otra nueva nobleza formada de ricos burgueses, sin más títulos que su fortuna, salvo honrosas excepciones; como las palmeras de nuestros fértiles campos, hondamente arraigados en la tierra, ven levantarse rápidamente bajo la sombra de sus penachos verdes,

innumerables yerbas parásitas, trasplantadas de otros climas por el viento tempestuoso de las altas regiones. (264)

Lo primero que despunta, y que complementa lo que veníamos señalando, es que de esa nobleza que disminuye día a día lo único que queda son los nombres y el título nobiliario como forma vacía de sentido. Las tres crónicas de Casal parecen estar capturando –casi como en una fotografía– el momento justo en que esa clase nobiliaria se desmorona; si bien hay figuras que se destacan, queda claro que lo que retratan esas crónicas es la decadencia terminal de esa antigua nobleza habanera. De allí el tono nostálgico por el pasado de esplendor que se ha ido y la sensación de último aliento: no es una imagen de una ruina ya constituida, sino una escena en movimiento en la que se presencia el arruinamiento de esos sujetos, es decir, la caída. Por eso el uso del gerundio en la primera oración y la imagen final de las yerbas parásitas en proceso de crecimiento. En esta línea, el cierre nos lleva a pensar el registro pormenorizado de todos los personajes de la nobleza como una especie de cámara lenta que evidencia que la decadencia tiene también un ritmo; el trabajo del cronista con esa lentitud, con esa pesadez, con esa cadencia, habilita también la reflexión en torno a las maneras de diseñar la decadencia y abre así la posibilidad de abordarla como una poética. Cada nombre que se suma retrasa –casi gozosamente– la caída y hace de ese letargo una oportunidad para ir degradando el sentido que sostiene a esa nobleza.

El proceso de desenmascaramiento que veíamos reflejado en la crónica del baile de trajes se constituye así en una metáfora del trabajo del cronista con los signos: no sólo porque, como ya mencionamos, muestra el arruinamiento detrás de esos títulos nobiliarios, sino también porque permite vaciarlos de sentido para volverlos maleables e investirse en ellos. Así, los seudónimos con los que firma Casal las notas –Conde de Camors y Hernani³³– se constituyen no sólo como una máscara o un disfraz sino como una muestra de que la configuración de la decadencia está completamente vinculada con la capacidad de los sujetos de horadar los signos para darse forma a sí mismos. Por un lado, porque el vaciamiento de sentido de los títulos de la nobleza a partir de la configuración de la decadencia habilita la apropiación de esa carcaza vacía, de esa pura

³³ En *Hernani* (1830) de Víctor Hugo, el personaje se disfraza, al igual que Casal, de un noble con el propósito de disputar el amor de Doña Sol.

forma; por el otro, porque esto hace que se pueda construir a sí mismo como un noble más, es decir, como un sujeto que tuvo un pasado de esplendor pero que, ahora, se ha transformado en un ser decadente. De esta manera, demuestra, en primer lugar, que el decadentismo se constituye como una voluntad de decadencia y un gusto particular por ser parte de aquello que está a punto de desaparecer; y, en segundo lugar, que las ruinas y el proceso de arruinamiento permiten articular nuevos sentidos en un mundo en el que los relatos políticos utópicos, como el independentismo cubano, han perdido fuerza en el tejido social.

Por último, cabe aclarar que si bien los seudónimos terminan por evidenciar el deseo del sujeto de configurarse como un ser decadente, a lo largo de la crónica es factible percibir, y ese ha sido el objetivo de mi análisis, una sensibilidad que no sólo se interesa por el ocaso de la nobleza sino que además diseña un mundo en crisis. Esa manera de mirar y de articular la realidad es la que, a su vez, permite sortear la trampa del reflejo a la hora de reflexionar sobre estas cuestiones: el decadentismo no es una estética que se corresponda a una época decadente, es decir, no es que Casal es un escritor decadente porque simplemente vive en el período en el que el imperio español y la ideología separatista están en decadencia. Este razonamiento determinista obtura cualquier lectura ya que inhabilita o desestima la capacidad de los sujetos de darle forma a su mundo; en esta línea, no habría un contexto de decadencia anterior a la poética casaliana sino que es el propio Casal el que articula una realidad en ruinas y una sensibilidad decadente a partir del diseño de una forma particular de estar y percibir La Habana de su tiempo. De esta manera, si como se señaló al principio de este capítulo, la prensa y las ideas autonomistas revelaron y construyeron los conflictos que atravesaban la sociedad habanera finisecular con el propósito de criticar la situación política y económica de la isla, Casal hará de la disputa simbólica y del desenmascaramiento de los signos una oportunidad para configurar la decadencia que desea.

CAPÍTULO 2

1. La mirada de la ruina o la ruina de la mirada

Para continuar las reflexiones en torno a esa sensibilidad y a la temporalidad decadente, será productivo analizar las imágenes y la mirada en *Nieve* (1892), el poemario de Casal con más influencias y/o aspiraciones pictóricas. Si bien en las crónicas y en el primer libro del cubano ya se destacaba la capacidad de diseñar escenas, en este texto no sólo se aprecia una evolución en términos de composición visual sino que se refuerza la cuestión con los nombres de los apartados que componen la obra: “Bocetos Antiguos”, “Mi museo ideal (Diez cuadros de Gustavo Moreau)”, “Cromos españoles”, “Marfiles viejos” y “La gruta del ensueño” –aunque el nombre de este último no refiera específicamente al ámbito de artístico, los ensueños tomarán la forma de medallones, retratos, camafeos, álbumes y carbonillas. En la primera de esas series hay un poema ineludible para nuestro estudio, “La agonía de Petronio”, que permite profundizar la lectura acerca del momento previo a que suceda la caída.

Tendido en la bañera de alabastro
donde serpea el purpurino rastro
de la sangre que corre de sus venas,
yace Petronio, el bardo decadente,
mostrando coronada la ancha frente
de rosas, terebintos y azucenas.

Mientras los magistrados le interrogan,
sus jóvenes discípulos dialogan
o recitan sus dáctilos de oro,
y al ver que aquéllos en tropel se alejan
ante el maestro ensangrentado dejan
caer las gotas de su amargo lloro.

Envueltas en sus peplos vaporosos
y tendidos los cuerpos voluptuosos
en la muelle extensión de los triclinios,
alrededor, sombrías y livianas,

agrúpanse las bellas cortesanas
que habitan del imperio en los dominios.

Desde el baño fragante en que aún respira,
el bardo pensativo las admira,
fija en la más hermosa la mirada
y le demanda, con arrullo tierno,
la postrimera copa de falerno
por sus marmóreas manos escanciada.

Apurando el licor hasta las heces,
enciende las mortales palideces
que oscurecían su viril semblante,
y volviendo los ojos inflamados
a sus fieles discípulos amados
háblales triste en el postrer instante,

hasta que heló su voz mortal gemido,
amarilleó su rostro consumido,
frío sudor humedeció su frente,
amoratáronse sus labios rojos,
densa nube empañó sus claros ojos,
el pensamiento abandonó su mente.

Y como se doblega el mustio nardo,
dobló su cuello el moribundo bardo,
libre por siempre de mortales penas,
aspirando en su lánguida postura
del agua perfumada la frescura
y el olor de la sangre de sus venas.
(2007: 102-103)³⁴

Si en las crónicas sobre la antigua nobleza Casal se iba a encargar de capturar el desmoronamiento de una clase, acá la agonía del poeta se constituye análogamente no sólo como la antesala de la muerte sino también como un espectáculo. Magistrados, discípulos y cortesanas acuden a ver el suicidio del bardo decadente que, a pesar del

³⁴ De acá en adelante, todas las citas de la poesía de Casal pertenecen a la edición de Biblioteca Ayacucho publicada en 2007.

llanto y la amargura de los espectadores, es representado como un acto estético: el purpurino rastro de la sangre serpentea y deja su dibujo en el alabastro de la tina y Petronio aparece coronado con rosas, terebintos y azucenas.³⁵ El instante final en el que se hiela su voz, se amarillece el rostro, se amoratan sus labios y se empañan los ojos no interrumpe esta configuración sino que la extrema: el muerto dobla su cuello, como se doblaba un nardo, y queda en lánguida pose exhibiendo así su última obra.

En esta línea, el sufrimiento y la agonía enmarcan la muerte y la ruina, y construyen la decadencia como una puesta en escena. Por supuesto que en este caso en particular el hecho de retomar la figura de Petronio es un gesto que recupera la tradición del decadentismo latino y que la estetización de la muerte también contribuye a construir dicha poética;³⁶ sin embargo, si tuviéramos que señalar una de las particularidades de la estética decadente de Casal es sin dudas esta configuración agonística del tiempo que le permite detener o aletargar el instante anterior a la muerte, en este poema, y el momento previo a la desaparición total de la nobleza, en el caso de las crónicas, para trabajar con los signos y las imágenes. A su vez, esa forma de concebir el paso del tiempo está también vinculada con el contexto de entreguerras en el que se desarrolla la obra del cubano: el escenario de decadencia del imperio español que reconstruye Casal en sus crónicas es, en cierta manera, un momento de estancamiento e inmovilidad en el que parecen haberse suspendido los planes independentistas que se vieron frustrados a fines de la década de los setenta.

No obstante, si la cadencia con la que se plasmaba la desaparición de la aristocracia habanera habilitaba el vaciamiento de los títulos nobiliarios, en “La agonía de Petronio” sucede justamente lo inverso, en tanto la pausa hace posible el diseño minucioso y recargado de la escena del suicidio a partir de imágenes sensoriales y el trabajo con materiales refinados. Algo similar sucede en “Mi museo ideal (Diez cuadros de Gustave

³⁵ Si bien la crítica tiende ver una mayor influencia de las estéticas francesas en el segundo poemario de Casal, es interesante notar que ya en *Hojas al viento*, en el poema “Mis amores. Soneto Pompadour” aparece esta imagen corrosiva de la mancha de sangre —en este caso, asociada a la flor de la inocencia que deja la virgen hermosa— sobre la blancura del “lecho de marfil, sándalo y oro”. A su vez, cabe destacar, incluso como futura línea de análisis, la recurrencia del modernismo en esta imagen de la mancha y en particular del rojo sobre el blanco para representar la corrupción y la profanación de lo sagrado. Ver, por ejemplo, el poema “Bouquet” de *Prosas profanas* (1896).

³⁶ La referencia a la figura de Petronio es importante no sólo porque es considerado el autor de *El Satiricon*, obra por excelencia de la decadencia del imperio romano, sino también porque la decisión de dejarse desangrar hasta morir se configura como modelo de muerte estetizada.

Moreau)", el segundo apartado de *Nieve*; sin lugar a dudas, la zona de la obra del cubano más trabajada por la crítica. Esta serie está compuesta por doce poemas estructurados en tres partes: el primero aparece situado en el "Vestíbulo" y se titula "Retrato de Gustavo Moreau", lo siguen diez sonetos ordenados con números romanos que corresponden a diez cuadros del pintor francés y, por último, cierra con un poema extenso en endecasílabos titulado "Apoteosis de Gustavo Moreau. Sueño de gloria". Si bien el poemario vio la luz en 1892, las transposiciones ya habían sido publicadas el año anterior en revistas habaneras (Montero, 1993) por lo que la escritura se dio en paralelo al intercambio epistolar que Casal mantuvo con Joris-Karl Huysmans –en cuya novela, *A rebours* (1884), ya aparecían descripciones de "Salomé" y "La aparición"– y, por intermedio de este, con el propio Moreau. Es importante destacar, a su vez, que Casal nunca vio los cuadros originales del francés y que solo tuvo acceso a las trasposiciones de Huysmans y a algunas litografías en blanco y negro que compró por correspondencia.³⁷

En este sentido, si leemos los sonetos ecrásticos de "Mi museo ideal", es posible observar cómo el tiempo suspendido o ralentado de la decadencia permite suplir, en cierta manera, los límites de la linealidad del lenguaje para plasmar la simultaneidad de las pinturas de Moreau. La mayoría de los poemas reparan en el instante en el que "alguien" mira algo –Polifemo a Galatea, Herodes a Salomé, Prometeo al buitre, Hércules a la Hidra– y, de esa manera, intentan captar el instante fugaz de la mirada a punto de desarmarse, la ruina de la mirada; así, frente a las imágenes huidizas, la escritura de Casal funciona como una fotografía que detiene el devenir del ojo y logra tensionar el instante anterior a la acción –Salomé un segundo antes de huir, Hércules antes de atacar

³⁷ Más allá de lo "arriesgado" de diseñar transposiciones a partir de imágenes incompletas o mediadas es destacable cómo Casal logra generar además un efecto de *espacialidad* sumamente novedoso. En efecto, construye un topos del museo a partir de la edificación de un espacio determinado y de la disposición de los sujetos dentro de ese espacio: por un lado, tanto el poema-vestíbulo como el poema final, que tienen como "temática" la exaltación y el retrato físico y espiritual del propio Moreau, funcionan como marco de los diez poemas-cuadros; por el otro, se diseña la forma en que los sujetos se moverán en ese espacio y se establece una especie de recorrido que, a partir de la numeración de los poemas, direcciona la mirada del lector. De esta manera, el poeta levanta su propio museo y se consolida como una especie de curador: si bien hay un claro ocultamiento del sujeto en todos los sonetos, que evidencia las influencias del parnasianismo, es importante no perder de vista la presencia de ese sujeto "invisible" que selecciona, ordena, reescribe y opera estética y culturalmente.

a la Hidra– al mismo tiempo que habilita la descripción y la composición detallada de las imágenes.

En relación con esto, la construcción de escenas vaporosas y difusas en las primeras estrofas de los poemas contribuye a generar una vaguedad que intensifica esa imposibilidad del ojo para terminar de asir lo que ve. Un ejemplo claro de esto que digo lo encontramos en el poema “La aparición”

Nube fragante y cálida tamiza
el fulgor del palacio de granito,
ónix, pórfido y nácar. Infinito
deleite invade a Herodes. La rojiza

espada fulgurante inmoviliza
hierático el verdugo, y hondo grito
arroja Salomé frente al maldito
espectro que sus miembros paraliza.

Despójase del traje de brocado
y, quedando vestida en un momento,
de oro y perlas, zafiros y rubíes,

huye del Precursor decapitado
que esparce en el marmóreo pavimento
lluvia de sangre en gotas carmesíes.
(108)

El contraste entre la fuerza de la arquitectura, la espada, el grito y Salomé inmovilizada ante el espectro frente a los movimientos que preceden: el traje de brocado que cae, la bailarina huyendo, y la sangre esparciéndose en el marmóreo pavimento. Tanto los materiales del palacio y las piedras preciosas que adornan, por un momento, el cuerpo de la mujer, aportándole suntuosidad a la escena, como los destellos rojizos de la espada y el carmesí del final suman texturas y relieves a la imagen pero también destellos y brillos que despuntan la mirada del lector. En esta línea, si seguimos esos estímulos es posible observar cómo el diseño del cubano pone el foco en la espada, el cuerpo desnudo y la sangre; el erotismo alrededor de la figura de esa mítica *femme fatale* que deleita al viejo

Herodes –en el poema anterior, “Salome”, este “personaje” es presentado como un tetrarca de “mirada grave/ barba canosa y extenuado pecho” – se construye así a partir de los colores estridentes que, en contraposición a los tonos opacos y grisáceos del palacio, guían y fijan los ojos del lector.

A partir de esto, es posible afirmar que Casal trabaja las imágenes en capas en tanto esculpe y adorna los objetos que componen la escena para generar texturas y poner de relieve ciertos elementos; el sentido se constituye por lo tanto como un efecto propio de la disposición visual. Por otro lado, esta manera de escribir no sólo resignifica y reconfigura esas escenas anacrónicas propias de la tradición clásica y judeo-cristiana, sino que además logra modernizar esa mitología al pasarla por el filtro de la mirada parnasiana. Se produce así una doble paradoja: en primer lugar, porque pausar el tiempo habilita la configuración de imágenes de tiempos heterogéneos (Didi Huberman, 2008) y en segundo lugar, porque al detener la mirada en el pasado logra acceder a la modernidad.

Ahora bien, si continuamos en la lectura de los sonetos y nos adelantamos hasta el poema en el que se representa a Helena, el quinto de la serie, observamos un viraje claro en la configuración del tiempo y de la decadencia; la suspensión y el detenimiento siguen funcionando como procedimientos que habilitan el artesanado de la imagen pero, a diferencia de lo que sucedía con las escenas de Petronio y de Salomé, ya no hay un antes del desastre sino que accedemos al después de la guerra para ver una Troya completamente destruida.

Luz fosfórica entreabre claras brechas
en la celeste inmensidad, y alumbra
del foso en la fatídica penumbra
cuerpos hendidos por doradas flechas;

cual humo frío de homicidas mechas
en la atmósfera densa se vislumbra
vapor disuelto que la brisa encumbra
a las torres de Ilión, escombros hechas

Envuelta en veste de opalina gasa,
recamada de oro, desde el monte

de ruinas hacinadas en el llano

indiferente a lo que en torno pasa,
mira Helena hacia el lívido horizonte
irguiendo un lirio en la rosada mano.
(111)

La luz despunta y permite vislumbrar –casi como si fuera un reflector que ilumina el escenario de un teatro– los escombros y los cuerpos heridos que asoman detrás del vapor y la atmósfera densa de ese foso en penumbras;³⁸ desde la altura y envuelta en una gasa opalina recamada de oro, una Helena hastiada y decadente mira indiferente el lívido horizonte. Las ruinas no sólo no llaman su atención sino que la elevan en el terreno –el monte desde el que mira es efectivamente un monte de ruinas hacinadas en el llano– destacando su figura y ampliando su campo de visión. La lividez de esa figura que, en el medio del desastre, viste suntuosamente y sostiene un lirio es transferida a ese horizonte que se constituye como objeto de la mirada. En contraposición a las primeras dos estrofas, que muestran la destrucción y los restos que se acumulan al ras del terreno, el

³⁸ Si bien el análisis pormenorizado en el cuerpo del texto desviaría el foco de mi análisis, no quiero dejar de notar las similitudes y diferencias entre este poema y el texto en prosa titulado “Aguafuerte” (1893), publicado en *La Habana elegante* apenas 4 meses antes de la muerte de Casal, en el que se describen los escombros de un edificio destruido por las llamas y la podredumbre de los cuerpos que han quedado atrapados; al igual que en el poema, el texto se abre con una luz que ilumina las ruinas pero, en este caso, esa luminosidad proviene de una lámpara eléctrica que permite a los rescatistas buscar sobrevivientes. Esta configuración realista de la escena, acrecienta la sordidez y la crueldad y abole la posibilidad de encontrar cualquier tipo de sentido entre las ruinas –de hecho, la búsqueda se traduce en una proliferación de cuerpos mutilados y fragmentados.

Por otro lado, dentro de la obra poética de Casal, hay dos textos en los que se trabaja el tópico decadente de la descomposición del cuerpo: en “Post Umbra” la morbosidad se construye a partir de la imaginación que se proyecta hacia el futuro para poner en imágenes el estado del cuerpo en el momento en el que la amada lo olvide y se refugie en nuevos brazos: “cuando en mi corazón, que tuyo ha sido,/ se muevan los gusanos/ lo mismo que en un tiempo se han movido/ los afectos humanos;/ cuando sienta filtrarse por mis huesos/ gotas de lluvia helada,/ y no me puedan reanimar tus besos/ ni tu ardiente mirada;/ (...) Y, en nuevo amor tu corazón ardiendo,/ caerás en otros brazos,/ mientras se esté mi cuerpo deshaciendo/ en hediondos pedazos” (79-80). En “Horridum Somnium”, en cambio, es la pesadilla el espacio en el que se proyecta la degradación del propio cuerpo: “Y, al fulgor que esparcía en el aire,/ yo sentí deshacerse mis miembros,/ entre chorros de sangre violácea,/ sobre capas humeantes de cieno,/ en viscoso licor amarillo/ que goteaban mis lívidos huesos./ Alredor de mis fríos despojos,/ en el aire, zumbaban insectos/ que, ensanchados los húmedos vientres/ por la sangre absorbida en mi cuerpo,/ ya ascendían en rápido impulso,/ ya embriagados caían al suelo./ De mi cráneo, que un globo formaba/ erizado de rojos cabellos,/ descendían al rostro deforme,/ saboreando el licor purulento,/ largas sierpes de piel solferina/ que llegaban al borde del pecho,/ donde un cuervo de pico acerado/ implacable rofame el sexo.” (173) Cabe destacar que, en ambos casos, lo que se corroe no es directamente el cuerpo sino representaciones del mismo –ya sea en la imagen del futuro o en la pesadilla.

final del poema en cambio construye una lejanía abierta y elevada sobre la que se proyecta la mirada; en esta línea, el lirio erguido en la rosada mano de Helena se establece como la contracara de la torre de Ilión derruida. Al igual que en “La aparición”, donde el movimiento de Salomé y su traje se oponían a la firmeza de la arquitectura del palacio, en este caso Casal también trabaja armando pares antitéticos: el foso en penumbras repleto de escombros y cuerpos en oposición a la belleza femenina en las alturas, lo caído y lo erguido, la mirada del lector que se dirige hacia las ruinas y que sólo encuentra muerte y destrucción, frente a la mirada de Helena que se eleva y busca algún sentido en el horizonte.

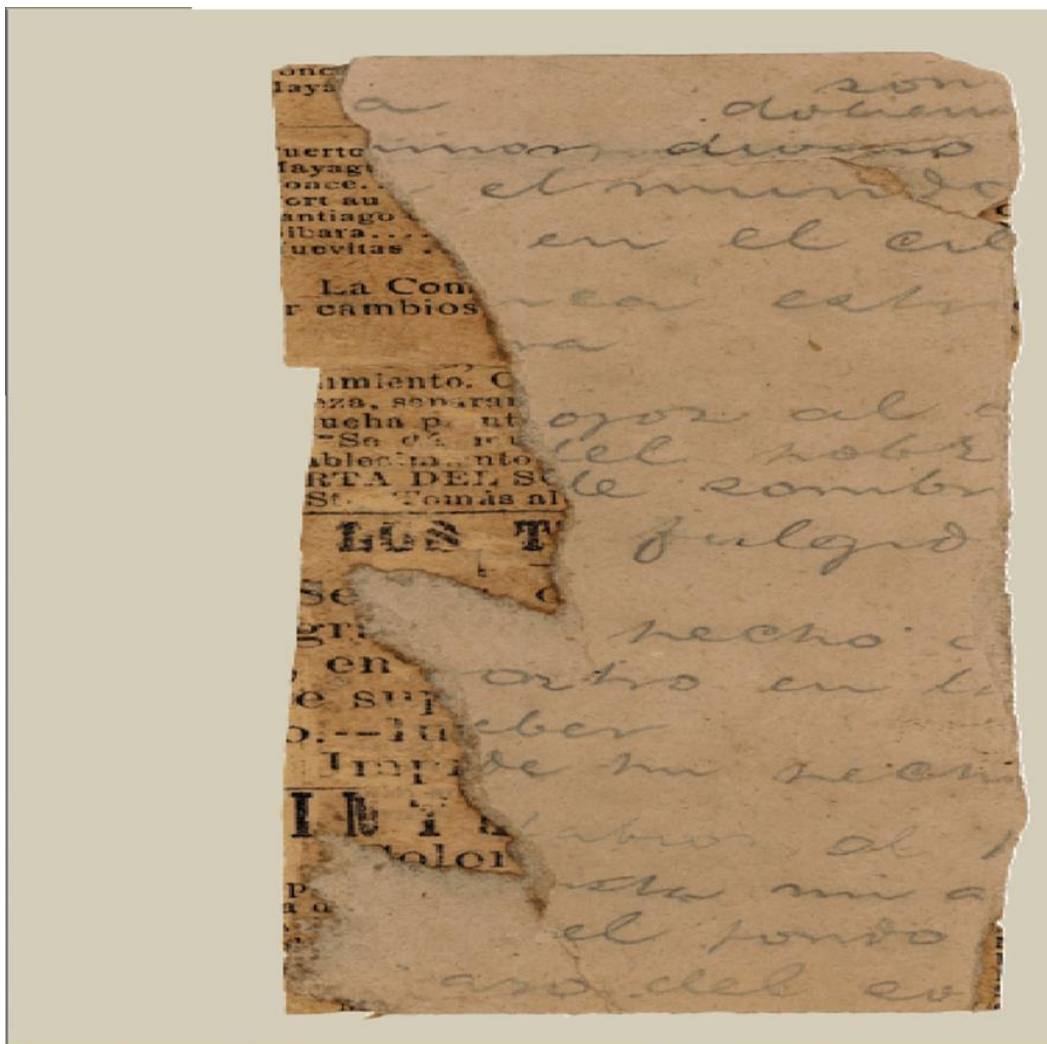
Más allá de la clara estetización con la que se representa el desastre posterior a la guerra, y retomando la habilidad de Casal para guiar la atención del lector a partir de la composición de la imagen, lo que cautiva el ojo es la estrofa final. Surge así la pregunta por esa búsqueda de sentido: es decir, si el presente es una pura ruina, ¿a dónde se dirige la mirada de Helena? La respuesta es sin lugar a dudas hacia el Ideal. En la cosmovisión religiosa de Casal, el arriba y el ascenso está asociado a lo sagrado y al absoluto, mientras que el abajo y el descenso se vinculan con lo terrenal, lo mundano, lo degradado y lo profanado. En este sentido, los escombros y los cuerpos atestiguan la caída pero, al mismo tiempo, a partir de esa mirada de Helena que se eleva, vienen también a recordar el esplendor de Troya. Esto permite afirmar que la manera de mirar las ruinas que diseña el cubano está atravesada por una idea romántica en tanto estas se constituyen como muestras de la decadencia pero también como evidencias de la grandiosidad pasada del imperio. Incluso, si volvemos por un momento a las crónicas sobre la antigua nobleza, es posible recordar cómo la descripción de la caída de esa clase reponía simultáneamente un pasado de esplendor que la guerra del ´68 había venido a arruinar.

2. La ruina como soporte de la escritura

En el año 2012, Francisco Moran editó un libro homenaje a Julián del Casal que reunía todos los ensayos y notas que se habían escrito sobre el cubano en vida y posteriormente. Además de compilar los escritos que se produjeron para el centenario

del nacimiento en 1963 y el centenario de la muerte en 1993, Morán incluyó fotografías de diversos objetos que pertenecieron al modernista y que hasta el momento no se habían dado a conocer. Más allá del invaluable aporte que implica la conformación y la difusión de un archivo, esto resulta sumamente productivo para este trabajo ya que habilita el acceso a la materialidad de la escritura, ya sea a los adornos y prendas que constituían su cotidianeidad como a los cuadernos y hojas sueltas en las que Casal escribía sus textos.

En este sentido, destaca una página del libro de cuentas de uno de los ingenios que perteneció a la “Sociedad Gutiérrez y Casal”, sobre el que, tras la disolución de la firma y la ruina del negocio de su padre, Casal pegó recortes de poemas y crónicas e incluso llegó a esbozar algunos versos.



Si bien no se ha logrado identificar en esas palabras sueltas que quedaron a la vista, ninguno de los textos publicados por el cubano, resulta sintomático que Casal escribiera sobre las cuentas de la riqueza perdida; la decadencia no se constituye tan sólo como objeto o como poética sino también como soporte de la escritura. Ese collage involuntario que llega hasta nuestros días habilita entonces la reflexión en torno a dos cuestiones que no se oponen, sino que se complementan: la primera es que la obra se sostiene en la decadencia no sólo porque efectivamente esos libros de cuentas ya en desuso “soportan” la escritura sino porque, como hemos visto, el trabajo de horadación de los signos que estructuran la sociedad habanera es un pilar fundamental para la configuración de la poética decadente casaliana. La segunda es que, además de esta cuestión, la escritura se superpone a esa decadencia y funciona como una especie de compensación que, de la misma manera que se decoran con pedrería y telas las figuras mitológicas y las ruinas del pasado, reviste y cubre la realidad. De esta manera, la degradación y el vaciamiento de los signos no se constituyen solo como finalidad o deseo sino como motor mismo de la escritura en tanto son la falta y la ruina las que sostienen e impulsan la propia escritura.

En sintonía con esto, en el capítulo XIII de “La sociedad de la Habana”, dedicado a los pintores de la ciudad, el cronista visita el estudio del Sr. Collazo: luego de describir los cuadros y de enumerar la enorme cantidad de objetos culturales que adornan el lugar, el cronista se centra en la experiencia traumática que implica dejar ese interior burgués:

Al salir del estudio, para entrar de nuevo en el mundo, el ánimo se siente dolorosamente impresionado por la realidad. Tal parece que hemos descendido, desde un palacio italiano, poblado de maravillas artísticas hasta un subterráneo, lóbrego y húmedo, donde resuenan lamentaciones, de esos que se contemplan en las aguas fuertes de Piranése. Pero el ánimo pronto se consuela, con el recuerdo de lo que ha visto y de lo que ha admirado, porque el arte proporciona todos los goces... ¡hasta el de olvidar! (153)

Más allá de que el contraste entre esos espacios no se constituye a partir de la oposición entre el afuera y el adentro, sino entre el arriba y el abajo -metáfora espacial del ascenso y el descenso que caracteriza, como mencioné, la cosmovisión religiosa de Casal-, es interesante reparar en que el exterior de las calles aparece “cubierto” por una aguafuerte de Piranesi, artista del siglo dieciocho reconocido justamente por su marcado

interés en las ruinas. Esto evidencia, por un lado, el carácter semiótico y mediado del modernismo que en vez de presentar la ciudad termina acudiendo a la descripción de un objeto cultural; y, a su vez, si como mencioné anteriormente, la literatura puede pensarse como compensación de la ruina, esta crónica no sólo refuerza dicha afirmación en tanto superpone una aguafuerte a esa realidad desencantada y dolorosa, sino que le suma un grado más de complejidad ya que, a diferencia de las joyas y la pedrería que adornaban la figura de Salomé, lo que cubre la imagen derruida de la Habana es paradójicamente una ruina. En este sentido, y si bien para el momento en el que escribe Casal la ruina ya es un material e incluso un tópico propio de la tradición literaria romántica, destaca esta superposición en tanto termina de configurar esa doble valía de la ruina como falta y consuelo, como vacío y soporte.

Otro texto que aporta una perspectiva similar y nuevos sentidos sobre este asunto, es la reseña que Casal le dedica a *La vida errante* (1890), el libro del francés Guy de Maupassant (1850-1893). En esta se comenta que el escritor consideraba que “los tiempos modernos [eran] abominables” y que eso lo llevó a alejarse de París durante la Exposición Universal que se realizó en 1889. Ese rechazo a las muchedumbres y a la modernidad, encarnado en la Torre Eiffel, lo lleva a visitar en primera instancia Cannes y luego a errar en su velero por diversas ciudades de la costa italiana

“donde hay exposiciones permanentes de arte verdadero que continuarán visitando los hombres de todos los siglos”. (...) desembarcó en la isla de San Mauricio, semejante a una ruina; en Oneglia tan pobre y tan sucia; en Génova, la patria de Amiel; en Sicilia, país en que no se atreven a penetrar los viajeros; en Florencia, donde oculta su pobreza la aristocracia italiana y en diversas poblaciones que sería prolijo enumerar. Así llegó, por Argel y Túnez, hasta la Santa Kairouan, internándose en sus templos, en sus ruinas, en sus cementerios y hasta en sus lupanares, para olvidarse de la Torre Eiffel (420)

El fragmento muestra que las ruinas se presentan como un refugio frente a la modernización; su carácter de “exposición permanente” las convierte en un escape que acerca a los sujetos a lo eterno y a lo verdadero. A su vez, el hecho de que el viaje termine en Kairouan, es decir, la ciudad santa más antigua de Occidente por su mezquita construida en el siglo VII, permite pensar en que este desplazamiento hacia el pasado o

hacia esas ciudades que se han quedado en el tiempo se constituye también como una búsqueda de lo sagrado.

Cabe agregar que esta predilección de los escritores por trabajar con/en las ruinas también aparece en el retrato poético que hace Casal de Gustave Moreau. En el “Vestíbulo” de su museo ideal, se observa el gusto del pintor simbolista por trabajar con los fragmentos del pasado: “De su Ideal divino a los fulgores/ vive de lo pasado entre las ruinas/ resucitando mágicas deidades; / y dormita en sus ojos soñadores, / como estrella entre brumas opalinas, / la nostalgia febril de otras edades.” (106). En este caso, los escombros ya no son arquitectónicos sino culturales: la tradición clásica y judeocristiana conforman ese pasado ruinoso. Sin embargo, no hay una nostalgia contemplativa o evasiva sino que, como se vio en el análisis de los poemas de la serie, el artista moderno —el pintor, pero también por supuesto Casal— resignifica, reelabora, resucita esas deidades a partir del trabajo formal. La Salomé cubierta con la pedrería parnasiana o la posición decadente y/o hastiada de Helena dan cuenta, en este sentido, de esa apropiación de la tradición en la que el pasado aparece enmascarado, disfrazado, cubierto por la estética modernista del lujo y la exuberancia; se trabaja así con los signos culturales como si fuesen una pura forma que es posible decorar y ornamentar sumándole capas de colores, materiales, texturas, sensaciones y, por supuesto, nuevos sentidos.

Al respecto, Cesar Aira retoma un verso del poema “El viaje” (1861), “al fondo de lo desconocido, para encontrar lo nuevo”, del poeta francés Charles Baudelaire (1821-1867), “matriz” del decadentismo, para reflexionar en torno a la resignificación del pasado que se desarrolla en la segunda mitad del siglo XIX.

Baudelaire, en efecto, inventó lo nuevo tal como lo conocemos, y lo hizo en una operación que parece paradójica. Lo que inventó, o descubrió, fue la vejez, la decrepitud, de la civilización en la que había nacido. Para él lo nuevo es un epifenómeno de lo viejo; la innovación comienza y termina con la creación de ese aburrimiento en el que al fin podemos desear otra cosa, y no podemos no desearla. La gran invención de Baudelaire fue el hastío de lo contemporáneo. La mirada que ve en el mundo fenoménico, en el vértigo de las ciudades, en la Historia misma, reinos inmóviles de tal antigüedad que ya han herrumbrado la memoria, embotado la percepción, extenuado el gusto. El mito de lo nuevo se forma entonces no sobre el futuro, sobre lo que está meramente mañana, o pasado mañana, porque para entonces sólo se habrá acentuado lo viejo,

sino sobre una transmutación del quantum de realidad. Lo nuevo no está adelante, ni arriba, ni abajo, ni atrás, sino en otra dimensión, en lo que nosotros también, como Baudelaire, podemos llamar lo Desconocido. La llave de oro de esa dimensión es el tedio, y la ensoñación a la que el tedio nos precipita. (...) A lo nuevo se llega por el camino de la forma, y la forma desprendida del contenido es lo desconocido. (28)

Esta noción de innovación permite comprender más cabalmente la presencia de las ruinas en la obra de Casal y el deseo de configurarse como un sujeto decadente. En este sentido, cabría hablar de la contemporaneidad del cubano en los términos en los que los plantea Giorgio Agamben: es decir, como la capacidad de algunos sujetos de establecer una relación singular con su propio tiempo, adhiriendo a él y al mismo tiempo distanciándose para poder mirarlo de frente. Así como Moreau y Maupassant acuden al pasado y a las ruinas para construir nuevos sentidos, cabría pensar en el camino de la decadencia que emprende Casal, arruinando los signos que lo rodean y lo constituyen, como una forma de acceder a esa forma de lo sagrado que es, como dice Aira, lo Desconocido.

CAPÍTULO 3

1. Hagiografías decadentes: el retrato de Joris Karl Huysmans

El 15 de marzo de 1892 – apenas un mes antes de que saliera *Nieve* – Casal publicó en *La Habana Literaria* un texto sobre la personalidad y la obra de Joris-Karl Huysmans, autor de *A rebours* (1884), la novela “biblia” del decadentismo.

Viendo su retrato, me ha parecido contemplar, a primera vista, la imagen de un emperador romano, vestido a la usanza moderna. Así debía ser Tiziano al declinar de la juventud: tiene una cabeza imperial, maciza, erizada, de cabellos florecientes, mitad negros, mitad grises, que surge de un cuello robusto sostenido por hombros vigorosos, hombros de atleta más bien que de artista. (...) Las tristezas de la vida, a la vez que las labores intelectuales, surcáronla de leves arrugas. Bajo cejas largas, ligeramente arqueadas, brillan sus ojos negros, de mirada fija, penetrante y desolada, habituada a sondear los abismos de las almas o pasearse sobre la miseria irremediable de las cosas. La nariz, de corte aristocrático, entreabre sus fosas por cima del bigote largo, fino y ondeado que sombrea el arco de sus labios, encubriendo una sonrisa sarcástica próxima a estallar. (173,174)

La imagen del cronista viendo el retrato es sintomática de la fascinación que cultivó el siglo XIX por las imágenes y por este género en particular.³⁹ En el caso específico de Casal, hay una gran cantidad de textos en los que se representa esa misma situación: desde crónicas en las que se comentan muestras⁴⁰ y se describen los retratos que

³⁹ Efectivamente, el siglo XIX está plagado de retratos: pictóricos, psicológicos, al óleo, en palabras o bajo la luz del magnesio. En el ámbito literario, la novela de Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray* (1891), constituye, sin lugar a dudas, el ejemplo paradigmático; no obstante, cabe destacar la importancia de un antecedente más temprano y de temática similar como es el cuento *El retrato oval* (1842) de Edgar Allan Poe. A su vez, es necesario señalar que esta fascinación no solo alcanzó a las formas artísticas sino también al discurso médico-científico que creyó ver en la descripción detallada de la fisonomía y el rostro, una estrategia para catalogar psicológicamente a los individuos –el caso más claro es el de *L’homme criminel* (1887) de Cesare Lombroso.

⁴⁰ Casal escribió varias crónicas sobre pintores cubanos que se dedicaban especialmente a los retratos. Entre ellos destacan tres: José Arburu, Guillermo Collazo y Armando Menocal. A su vez, mantuvo una amistad con el fotógrafo inglés Oscar Held, quien residió y trabajó algunos años en La Habana; escribió en una ocasión sobre su muestra en la que se puede observar el temprano reconocimiento de la fotografía como hecho artístico. Para revisar las crónicas sobre los retratistas ver: “Los pintores” capítulo XVIII dentro de *La sociedad de La Habana* y “Armando Menocal”, “Exposición de retratos”, “Armando Menocal. Nuevos retratos”, “Álbum de la ciudad. Retratos femeninos” y “Academia de pintura. Dos cuadros” en *La discusión* (1963, Tomo I-II)

decoran las casas de la nobleza cubana, hasta los bustos que encabezan su último libro, o los poemas en los que el sujeto mira un cuadro de este tipo –“Ante el retrato de Juana Samary” o el poema “Enrique Gómez Carrillo” en el que se señala explícitamente “(Viendo su retrato por Casals)”. Hay, a su vez, un ejemplo paradigmático de esta afición en las cartas que Casal le mandó al francés que inspiró los poemas de “Mi museo ideal”, Gustave Moreau: allí se lee que el cubano le envía de regalo un retrato suyo al pintor y le ruega insistentemente para que este le retribuya el gesto; a pesar de que el pedido nunca llega –elemento que, de todas formas, no impide, como vimos, que Casal escriba un retrato que abre el vestíbulo de su museo ideal– es posible observar la relevancia y la necesidad de las imágenes para suplir las ausencias de la realidad insular.

Ahora bien, ¿qué ve Casal en el retrato de Huysmans? No parece absurdo asegurar que si la crónica no llevase de título el nombre del escritor sería difícil asociar esa descripción al máximo exponente del decadentismo. Si bien hay ciertos elementos que podrían vincularse con lo decadente, como las referencias al imperio romano, la declinación de la juventud, las arrugas –aunque leves– producto de las tristezas de la vida, el corte aristocrático y la sonrisa sarcástica, hay varios puntos que, por el contrario y llamativamente, generan una idea de fortaleza, vigor, florecimiento y robustez asociados más a un atleta que a un artista –incluso más adelante llegará a decir que “leer sus libros, equivale a recibir una ducha de ideas sanas y elevadas” (175).⁴¹ Esa sensación de contrariedad inicial es resuelta unas líneas después por el cronista, quien afirma ver en Huysmans “cierta potencia de gladiador y cierta languidez de convaleciente que resultan perfectamente equilibradas” (174). La utilización de imágenes opuestas no genera tensión sino que, por el contrario, se las presenta de manera armoniosa –“perfectamente equilibradas”– evidenciando así una suerte de condensación o integración por contrapeso.

⁴¹ La referencia a lo “sano” de las ideas de Huysmans puede leerse en sintonía con esa suerte de negociación con la moral de la época a la que hace mención Silvia Molloy –y que comenté brevemente en el estado de la cuestión de esta tesis– en relación con los límites de lo representable del decadentismo latinoamericano. En este caso en particular, habría que tener en cuenta que una de las finalidades que tiene el escrito de Casal es el de dar a conocer la figura y la obra de Huysmans, un escritor probablemente poco conocido en Cuba; en este sentido, y más allá de las simpatías que tiene el autor por el decadentismo del francés, es entendible que se proponga realizar un retrato amable que logre presentar las particularidades del artista sin escandalizar y/o alarmar al público habanero.

En esta línea, resuena la noción crítica de *selva sagrada* que postula Ángel Rama para abordar *Prosas profanas* de Rubén Darío⁴² como un espacio de comunión en el que se articulan los símbolos que en la sociedad aparecen separados. Sin embargo, aunque en la descripción de Huysmans como un gladiador potente y un convaleciente lánguido efectivamente funcione la idea del sincretismo en tanto unión, es productivo detenerse en el hecho de que esa fusión ya no tiene que ver, como en el caso de Darío, con lo sagrado y lo profano, o con lo carnal y lo espiritual, sino con dos maneras de ser o dos subjetividades masculinas: el guerrero y el enfermo, la fortaleza física al servicio del Estado y la lúcida debilidad del que, al borde de la muerte, se reviste de un aura aristocrática y distinguida.⁴³ Esto se refuerza aún más, y se reviste de religiosidad, cuando se compara el espíritu del escritor con

un tabernáculo profanado, donde manos infernales guardaron hostias consagradas y monedas de oro, custodias inmaculadas y puñales ensangrentados, mitras episcopales y gorros frigios, estolas de canónigos y bandas de bailarinas, cálices benditos y frascos de afrodisíacos. (176)

La profanación de lo sagrado se entiende así a partir de esta mezcla en la que las hostias, las mitras, las estolas y los cálices aparecen junto con monedas, puñales, gorros frigios,

⁴² El crítico desarrolla esta idea en el prólogo a la reedición del poemario por Biblioteca Ayacucho de la siguiente manera:

“Progresivamente Darío irá construyendo su “selva sagrada” mediante una articulación de símbolos, de tal modo que ella sea lo que no es la sociedad humana: una ardiente unidad en que todos los opuestos puedan coexistir sin dañarse ni negarse mutuamente, dentro de un clima de vitalidad y de verdad, de luz espiritual. La selva compuesta se ofrece como el reverso de la sociedad: da prueba de Dios mientras que la sociedad lo niega, unifica mientras la sociedad disgrega, pero aún más, reúne los contrarios que la religión separa: el placer carnal y el espíritu, la concupiscencia y el arte libre, el animal y el alma, el hedonismo terrenal y la salvación inmortal. El sincretismo que operaba en la emergencia burguesa de la época, pero también el espíritu integrador de Darío, quedan testimoniados” (1986: 32).

⁴³ En el primer apartado de *Nieve*, titulado “Bocetos Antiguos”, vuelve a aparecer la figura del gladiador en el poema “Bajo Relieve”, pero no ya como representante de lo mundano sino como síntesis de la potencia y la languidez. El guerrero herido yace en la arena mientras la muchedumbre lo alienta a sobreponerse y continuar luchando a cambio de gloria, dinero y mujeres: “Al escuchar las voces agitadas,/ levanta el gladiador la mustia frente,/ fija en la muchedumbre sus miradas,/ muéstrale una sonrisa indiferente/ y, desdénando los placeres vanos/ que ofrecen a su alma entristecida,/ sepulta la cabeza entre las manos/ viendo correr la sangre de su herida.” (95) La sonrisa indiferente y el desdén con que se rechazan los placeres evidencian que hay algo de esa subjetividad *otra* del convaleciente que parece ya haber contaminado el vigor del gladiador.

bailarinas y frascos de afrodisíacos.⁴⁴ No obstante, el espacio de unión ya no es la escritura sino la subjetividad propia del escritor. En contraposición a ese interior sincrético, el inventario de odios y placeres que caracterizan a Huysmans revelan que en el mundo exterior las esferas a las que pertenecen esos objetos diversos están claramente delimitadas y en conflicto:

Odia la Política, que considera como “una baja distracción de los espíritus mediocres”; odia la Naturaleza, juzgándola como una gran artista agotada que no hace más que repetirse en sus obras, cuyas bellezas pueden ser fácilmente, no ya imitadas, sino superadas por el genio del hombre; odia la Ciencia Moderna (...); odia el Dinero, especie de Mesías del siglo, en pos del cual marchan, como detrás del Nazareno en Galilea, multitudes infames de Ambos Mundos exasperadas por el hambre del oro y abrasadas por la sed del lucro; odia el Diletantismo (...); odia el Clasicismo (...); odia a Juana de Arco (...); odia el Periodismo (...); y odia, por encima de todo, la época en que vive, considerando que, tanto desde el punto de vista artístico, como desde el punto de vista religioso, es la más mezquina, la más abyecta, la más infame, la más abominable de todas. (...) Plácele, en primer lugar, el Arte, no por la gloria o la riqueza que pueda proporcionar, sino por los goces íntimos que brinda a sus elegidos; la Religión Católica que, aunque algo empequeñecida por los sacerdotes, conserva todavía los néctares más dulces para los espíritus más amargados, los esplendores más artísticos para los ojos más fatigados y las leyendas más poéticas para los temperamentos más idealistas; la Edad Media, “época de ignorancia y de tinieblas, machacan los *normalianos* y los ateos” pero “época dolorosa y exquisita, demuestran sus santos y sus artistas; la Belleza Artificial, de cualquier orden que sea, por ser la única que no cambia, que no muere, que no engaña jamás; la Naturaleza enferma, porque entonces se reviste de cierto encanto melancólico que se armoniza con sus ideas o le endulza sus sufrimientos; y los Genios pobres, solitarios, dolientes y oscuros a lo Ernesto Hello, que pasan la vida, como Job en el estiércol, sin ser apreciados, pero que, al caer en el abismo de la muerte, resurgen esplendorosos, cual los soles de las ondas, a las miradas atónitas de nuevas generaciones. (175,176)

⁴⁴ La descripción caótica y sin orden del espíritu de Huysmans como un tabernáculo profanado puede pensarse en sintonía con la lectura que realiza Ana Porrúa del escritorio de José Fernández, el protagonista de *De sobremesa*, la novela decadentista escrita por el colombiano José Asunción Silva entre 1895 y 1897. La crítica recupera la descripción que hace el médico Sáenz de ese caos heteróclito que sólo puede explicarse a partir de un “principio de incoherencia” y que da cuenta del desorden emocional del protagonista para señalar que, en efecto, ese desorden representa la mesa de trabajo, es decir, el espacio en el que se exponen los materiales y sus disposiciones, del artista de fin de siglo. (2011: 23-24)

Antes de adentrarme en el análisis del fragmento, es necesario volver a remarcar esa temprana pulsión enumerativa que signa los estudios y/o abordajes del decadentismo y que, con el objetivo de aprehender esa materia informe, fragmentaria y heterogénea, ha terminado recurriendo a las series (Sverdloff, 2013-2014).⁴⁵ En este sentido, es interesante notar cómo a medida que proliferan poéticas en la segunda mitad del siglo XIX y se amplían y complejizan los discursos estéticos, se inaugura también, y paradójicamente, el uso de la enumeración como procedimiento descriptivo-clasificador por parte de la crítica que debe enfrentarse a las innovaciones y, en muchos casos, a la falta de programas.⁴⁶ En este caso en particular, el detalle de los odios y los placeres contribuyen, por un lado, a caracterizar la personalidad de Huysmans como representante del decadentismo pero, por el otro, también diseñan toda una visión de mundo que, atravesada por esta tendencia binaria que opone pares antitéticos en pugna, opera en la escritura del cubano: Política vs. Arte, Naturaleza vs. Naturaleza enferma, Ciencia Moderna y Dinero vs. Religión Católica, la época actual vs. Edad Media, Clasicismo vs. Belleza Artificial, Periodismo vs. Genios.

Más allá del desdén por lo mundano asociado a la política, el periodismo y las ciencias, destaca la manera en la que el discurso religioso se expande y se imbrica con

⁴⁵ En “Catálogos decadentes: de la biopolítica al dispositivo estético” (2013-2014), Mariano Sverdloff señala que, dado que los discursos finiseculares sobre la decadencia tendieron a construir catálogos, colecciones y series, “quien estudie la *décadence* se enfrenta pues al hecho paradójico de que está escribiendo una colección de colecciones, un catálogo al segundo grado.” (65). Esta superposición entre método y objeto estudiado hace que

cuando el crítico-coleccionista de hoy indaga la *décadence* descubre a sus precursores, lo cual es un índice de la proximidad que el fin-de-siècle tiene con la experiencia contemporánea del arte y la literatura. De hecho, las últimas décadas del siglo XIX pueden considerarse como el laboratorio de muchas de nuestras preocupaciones críticas y teóricas. El fin-de-siècle no se ofrece como un almacén de tópicos o temas más o menos fechados, que deberían ser monografiados por la historia del arte o la literatura, sino como un espacio en el cual es posible hacer la arqueología de nuestros propios métodos y categorías. La serie decadente, en tanto dispositivo de producción y clasificación de heterogeneidades, es un excelente ejemplo de la insistente actualidad de ese *bric-à-brac* finisecular. (65-66)

⁴⁶ Hay otra enumeración sumamente interesante en el artículo que sirve para dar cuenta de la complejidad de *A Rebours*: “es un himno soberbio en loor de lo artificial pero entonado en una lengua inimitable, sonora como un bronce, luminosa como un arco iris, sanguínea como un trozo de carne fresca, suave como una cinta de raso, exótica como un tapiz asiático y abrasante como un metal en fusión”. (178) La literatura se desborda por completo y se convierte en una experiencia sensible e inimitable que dispone de todos los sentidos: es sonora, luminosa, sanguínea, suave, exótica y abrasante.

el del arte al mismo tiempo que permite explicar el funcionamiento de algo tan terrenal como el dinero. En relación con esto último, el uso de la metáfora religiosa habilita varias lecturas: por un lado, es cierto que retoma cierta visión pesimista de la modernidad que asocia la aceleración de los intercambios económicos con la declinación social. En efecto, el hecho de que las “multitudes infames” exasperadas por el oro y el lucro ya no marchen detrás de Jesús sino detrás del Dinero, es valorado negativamente. No obstante, y a pesar del conservadurismo que alberga esta posición, la idea del Dinero como Mesías del siglo termina teniendo una consecuencia disruptiva en tanto evidencia que lo que pone en marcha a las sociedades son sistemas de creencias que se van reemplazando. De esta manera, al mismo tiempo que se critica a ese falso ídolo que mueve el mundo, se deja a la vista la fragilidad y la pérdida de fuerza de la religión.

Si bien es verdad que en muchos aspectos el arte también va a tensionar o poner en crisis ciertos signos religiosos, considero que es a partir de esta debilitación de la fe que es posible comprender el acercamiento del arte y la religión como espacios amenazados por el avance de la modernización burguesa.⁴⁷ En efecto, lo que se observa en la cita es que en el armado de esa cosmovisión ambos discursos se constituyen como último reducto de algo que parece estar a punto de perderse –de hecho, es sintomático el uso que hace Casal del verbo “conservar” para dar cuenta de todo aquello que resguarda la Religión Católica: “los néctares más dulces para los espíritus más amargados, los esplendores artísticos para los ojos más fatigados y las leyendas más poéticas para los temperamentos más idealistas”. Así como la Naturaleza Enferma se revierte de un encanto melancólico ante la proximidad de la muerte y los Genios pobres y dolientes resurgen esplendorosos del abismo ante la mirada de las nuevas generaciones, la religión y el arte, bastiones en decadencia del Ideal y de lo sagrado, atesoran los signos convalecientes de un pasado que, aunque en el presente se esté arruinando, aún tiene la capacidad de producir sentidos.

Esta proximidad es la que explica, en cierta medida, la sacralización del arte y la estetización de la religión que marcan tanto la escritura de Casal como el modernismo

⁴⁷ Esta idea de la amenaza puede pensarse en sintonía y a partir de la noción de “sensibilidad amenazada” que propone Graciela Montaldo (1994) en su estudio sobre el modernismo.

latinoamericano y las estéticas finiseculares europeas.⁴⁸ Tal como se observa en la crónica sobre Huysmans, la religión misma se constituye como un discurso que, además de ilusiones, ofrece imágenes y relatos artísticos; en efecto, la obra poética de Casal está plagada no sólo de temas, figuras y tópicos religiosos, sino también de una concepción particular de la experiencia estética que está atravesada por las imágenes judeo-cristianas. Con esto quiero decir que, además de ser un material literario, la religión se configura como un dispositivo en tanto permite articular modos de ser y modos de ver (Deleuze, 1990) la realidad que están estrechamente vinculados, como veremos más adelante, con el sufrimiento y la decadencia como vías de acceso a lo sagrado.

Asimismo, el fenómeno de la sacralización del arte obliga a regresar a esa sensación de amenaza que se desprendía de la estructuración del mundo como un esquema de fuerzas en disputa. El proceso de secularización que toma fuerza en el siglo XIX habilita el uso⁴⁹ de lo religioso al que hacíamos alusión anteriormente y, al mismo tiempo, genera un vacío que debe ser conjurado a partir del diseño de nuevas creencias. Esto se aprecia con claridad en “Sueño de gloria. Apoteosis de Gustavo Moreau”, el poema que cierra la serie de “Mi museo Ideal”, en el que se describe la apoteosis del pintor, es decir, la ceremonia mediante la cual el artista entra en la esfera de los dioses; a su vez, en este caso, esa sacralización se da a partir de dos elementos: por un lado, el ascenso y la aceptación en el reino de Dios durante el juicio final, y, por el otro, la unión

⁴⁸ La concepción religiosa del decadentismo no es privativa de Casal sino que también aparece con fuerza en otros modernistas. En 1894, Rubén Darío escribe una nota sobre el escritor italiano Gabriele D'Annunzio en la que realiza una defensa de los decadentistas que pone de relieve el carácter sagrado de dicha estética: “jamás ha habido tanta sed de Dios, tanto deseo de penetrar en lo incognoscible y arcano, como en estos tiempos en que han aparecido, mensajeros de una alta victoria, adoradores de un supremo ideal, los grandes artistas que han sido llamados Decadentes” (261). La búsqueda religiosa se asocia así con el deseo de entrar en contacto con lo incognoscible originario y con el ideal, elementos que, apenas dos años después, en *Prosas profanas* (1896), serán centrales para leer el poemario y comprender sobretodo la noción de trabajo poético que construye el nicaragüense en “Yo persigo una forma...”.

⁴⁹ En “¿Qué es un dispositivo?” (2006), Giorgio Agamben escribe que “según el derecho romano las cosas que, de una manera u otra, pertenecen a los dioses serían sagradas o religiosas. Como tales, se ven sustraídas del libre uso y del comercio de los hombres, y no se pueden ni vender, darlas en préstamo ni cederlas en usufructo o ponerlas en servidumbre. Sería sacrilegio violar o transgredir esta indisponibilidad especial reservada a los dioses (...) Mientras que consagrar (*sacrare*) designaría la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaría, por el contrario, su restitución al libre uso de los hombres” (260). A partir de estas nociones, la incorporación de temas, imágenes y tópicos religiosos en los poemas de Casal pueden pensarse como formas de la profanación en tanto restituyen el uso de esos signos con el propósito de hacer del arte un espacio sagrado.

marital con Elena, representación de la Belleza. De esta manera, Casal sintetiza las dos vías por las que se accede a lo sagrado y reúne la consagración artística con la religiosa.

Algo similar sucede en el último párrafo de la crónica sobre Huysmans.

Quizá un día, funesto para las letras, pero glorioso para la religión, la pluma de oro de Huysmans que, desde su Tebaida de artista, ha pulverizado las ideas del siglo, escudriñado el alma de sus víctimas y goteado lágrimas de sangre sobre tantas miserias, se consagre a narrar, desde su celda de hagiógrafo, la vida de sublimes mártires, porque los rayos de la fe habrán iluminado los rayos de su alma y pensará firmemente, como Durtal, el protagonista de *Lá-Bas*, “que la fe es el tajamar de la vida, el único muelle tras el cual el hombre desarbolado puede encallar en paz”. (178)

Si bien es verdad que en este final no aparece un relato apoteótico como en el poema, si los leemos en sintonía –y sobre todo teniendo en cuenta que son textos producidos en el mismo período– es posible pensar que el deseo de que el escritor se vuelque hacia lo religioso es, además de lúcido, ya que anticipa la efectiva conversión de Huysmans al catolicismo,⁵⁰ otra forma de sacralizar la figura del artista. A su vez, esa consagración de hagiógrafo se postula como compensación de la anterior “pulverización” de las ideas del siglo, configurando así una doble tarea o función del escritor que se puede comprender, nuevamente, a partir del arruinamiento de los signos y la construcción de sentidos. En esta línea, podría volverse a la imagen de Helena mirando el horizonte en busca del Ideal como contraparte y consecuencia de esas ruinas que la sostienen.

Por otro lado, es sumamente interesante la referencia a lo hagiográfico como producto de la “iluminación del alma” por “los rayos de la fe” ya que, en cierta manera, esos mismos rayos parecen alcanzar la figura de Casal en tanto autor de esa suerte de hagiografía secular que es la “Apoteosis de Gustave Moreau”. Esta ampliación o, mejor dicho, redefinición de la noción de hagiografía conlleva una revisión de qué es lo sagrado

⁵⁰ Dicha conversión lo llevará a escribir en 1905 un nuevo prólogo para *A rebours* en el que “ajusta cuentas” con el ateísmo y el pesimismo de influencia schopenhaueriana que habían signado su escritura en el pasado. Huysmans describe su carrera trazando y explicando las transiciones estéticas que lo hicieron ir del naturalismo al decadentismo y de este a un ferviente catolicismo; en esta línea, el texto se mueve entre la incomprensión y la crítica de la propia decadencia, y la búsqueda de indicios tempranos que permitieran leer o anticipar el desenlace religioso. En esta línea, señala la perspicacia de Barbey d’Aurevilly que ya en 1884 había escrito: “Después de semejante libro, al autor no le quedan más que dos opciones lógicas; o escoge el disparo de una pistola o se arrodilla al pie de la cruz”.

y quiénes pueden ser “sublimes mártires” y pone de relieve una cuestión sustancial que tiene ver con la importancia que cobra la vida de los sujetos para la literatura decimonónica: y con esto no me refiero tan solo a las vidas de los santos sino, por supuesto, a esas otras vidas atravesadas por el sufrimiento y el sacrificio por el Ideal que, bajo un nuevo reparto de lo sensible (Ranciere, 2011, 2014), adquieren el estatuto de lo que vale la pena ser contado.

2. Decadencia y sufrimiento: el diseño de la subjetividad.

En abril de 1893, Enrique Gómez Carrillo le envía una carta a Casal en la que le comenta que le ha hecho llegar su último poemario, *Nieve*, al poeta faro de los modernistas: Paul Verlaine. Antes de remitir la opinión del francés sobre el libro, Carrillo narra detalladamente el encuentro:

Después de recorrer inútilmente todos los cafés humildes del barrio latino, logré encontrarlo en la esquina de la rue Racine y de la plaza del Odion. Eran las dos de la tarde y el maestro acababa de levantarse: su aspecto tenía algo de heroico y de burlesco y al verle habría podido tomársele por un guerrero japonés disfrazado de Pierrot parisiense. Su sombrero de copa era nuevo; su levita estaba entera; su camisa era limpia y su gran barba rubia cobraba reflejos brillantes sobre el fondo rojo de la corbata.

Lo primero que se me ocurrió preguntarle fue:

— ¿De dónde sale, maestro, tanto lujo, tanta elegancia?... ¿Y qué habéis hecho, sobre todo de vuestra pobreza más cara que un imperio?

—La pobreza se quedó en el Norte...

y haciendo un gesto hierático y misterioso comenzó a explicarme elocuentemente la historia de su opulencia momentánea:

—Un empresario holandés quiso, ha unos quince días, dar en Ámsterdam un espectáculo singular para llamar la atención del público, y nada le pareció tan propio para conseguir su intento como buscar en París un gran poeta que fuese a contar a los holandeses la historia de su vida... Ahora bien: como el primer poeta de Francia es el Pobre Lelain vino a ofrecirme unos millares de francos porque yo dijese a sus compatriotas mi leyenda privada... Y yo se las dije y aquí está el resultado... (59)

La cita permite dimensionar, en primer lugar, el estatuto de “espectáculo” que adquiere la vida de los escritores y, en segundo lugar, evidencia los vínculos entre esas construcciones simbólicas y el dinero. La pregunta de Carrillo es, en este sentido, de gran lucidez: la pobreza de Verlaine es más cara que un imperio porque el *diseño de sí*, es decir, su forma de ser en el mundo, es lo que lo convierte en una mercancía factible de ser consumida por ese empresario holandés. Se configura así una especie de paradoja en la que eso que Gómez Carrillo llama “la pobreza” se constituye como soporte del lujo y la elegancia; en otras palabras, lo que el dinero compra es la posibilidad de experimentar esas vidas marginales e individualizantes, en términos foucaultianos, que configuran los sujetos para distinguirse socialmente. Esa articulación de los signos excede el hecho literario en tanto pone en uso otros elementos culturales que están a disposición—como la ropa, por supuesto, pero también las mercancías que se consumen o los lugares que se frecuentan y las maneras de habitar esos espacios— y que empiezan, poco a poco, a confundir o complejizar esos límites entre el arte y la vida que las vanguardias van a terminar de estallar.⁵¹

A partir de estas ideas, es posible volver a pensar algunas cuestiones en torno a esa doble función de los escritores que presentaba Casal en el párrafo final de su crónica sobre Huysmans. La anécdota que narra Gómez Carrillo muestra que no habría una oposición entre la pulverización de los signos y la tarea hagiográfica sino que son dos caras de la misma operación: Verlaine, ni más ni menos que el escritor que abrió un poema con el verso “Yo soy el imperio al fin de la decadencia”, trabaja su imagen a partir del arruinamiento simbólico y material del escritor y, de esa manera, logra construir no sólo nuevos sentidos sino también nuevas mercancías. Así como el hagiógrafo se dedica a administrar los signos que permiten santificar y sacralizar una vida, los escritores finiseculares moldean su experiencia personal para aproximarse a lo sagrado a través de la corrosión y del deterioro: la pobreza, el sufrimiento y la enfermedad se instauran

⁵¹ Esta cuestión de los vínculos entre el arte y el dinero amerita un análisis mucho más extenso del que podemos dedicar en este apartado. En algún punto, la sacralización del arte que hemos analizado puede pensarse como una respuesta de los escritores frente a esa posibilidad amenazante de comprar el arte que inaugura la modernización; si el dinero puede apropiarse del arte, como evidencia Darío en “El rey burgués” (1888), será necesario crear algo así como un plusvalor simbólico que evada esa mercantilización. En este sentido, el diseño de la pobreza aristocrática de Verlaine funciona como una clara resistencia en tanto su singularidad se torna observable y/o escuchable pero no puede ser adquirida por los burgueses que compran su arte.

entonces como procesos de subjetivación que parecen acercar al sujeto a la verdad. Es esto último, es decir, la predilección por esas formas de ser que conjugan la pulverización y lo hagiográfico, lo que explica, a los ojos de Casal, la singularidad del decadentismo:

lo que seduce a Huysmans, bajo cualquier forma, en cualquier época y por cualquier causa, es el sufrimiento. No siente el vértigo del mal, como inapropiadamente se ha dicho, sino el vértigo del dolor. Se complace en la descripción de paisajes crepusculares, ahogados de niebla, alfombrados de lodo, poblados de miserias, saturados de humedad y clareados vagamente por luces amarillentas, inquietas y agonizantes; en la pintura de tipos bajos, roídos por la sífilis, podridos por el alcohol, entumecidos por la imbecilidad o, por el contrario, en la de seres cultos, nobles y exquisitos, pero corrompidos de vicios hereditarios, devorados de neurosis, desfallecientes de hastío, nostálgicos de deseos, impotentes de sentidos y atacados de la fiebre de lo nuevo, de lo raro, de lo desconocido. (176)

La poética de Huysmans no tiene que ver, entonces, como se ha dicho, con el “vértigo del mal” sino con el “vértigo del dolor”: esto no sólo destierra una falsa creencia sobre el decadentismo sino que, además, viene a desarticular la visión moralista del sufrimiento. Cuando el cubano anhela el momento en el que Huysmans se pueda dedicar finalmente, desde su celda de hagiógrafo, a plasmar la vida de los “sublimes mártires” termina de demostrar que el sufrimiento, lejos de vincularse con el mal, es, como lo evidencia ampliamente la religión cristiana, una herramienta de los sujetos para acercarse a lo sagrado. El hecho de que el sufrimiento adquiriera diversas formas a lo largo de las épocas es lo que permite pensar, una vez más, en el sincretismo entre lo sagrado y lo profano, lo decadente y lo sublime; tanto los tipos bajos roídos por la sífilis y podridos por el alcohol como los seres cultos, nobles y exquisitos corrompidos por vicios hereditarios, devorados de neurosis, desfallecientes de hastío, nostálgicos de deseo, impotentes de sentidos y atacados por la fiebre de lo nuevo, lo raro y lo desconocido se constituyen como reactualizaciones de ese sufrimiento original. En este sentido, y teniendo en cuenta la formación religiosa de Casal, podrían pensarse las vinculaciones entre la decadencia simbólica y corporal de esos sujetos y las mortificaciones y penitencias que, a partir del sufrimiento y el deterioro del cuerpo, conducen a la unión con lo sagrado.

En “La tristeza del alcohol”, uno de los relatos que conforman la serie de “Cuentos amargos” o “Historias amargas” que publica Casal en *La Habana Elegante* en 1890,⁵² a partir de una cita de Edgar Allan Poe, “¿Qué enfermedad es comparable al alcohol?”(216), Adolfo le explica a su amigo Gustavo que ha dejado de beber porque si bien la bebida le permitía escapar de su estado natural de hastío, le terminaba produciendo una tristeza mucho mayor –tanto por el efecto de excitación nerviosa que le provocaba alucinaciones como por el malestar de la mañana siguiente. A pesar de que Ariela Schnirmajer ha destacado que ese rechazo al alcohol no tiene que ver con los efectos en el cuerpo,⁵³ es interesante señalar que en este caso la explicación del sujeto decadente se asimila al discurso médico al concebir el alcohol no como un paraíso artificial que amplía la percepción, sino como una enfermedad.⁵⁴ No habría, de esta manera, un regocijo del sujeto decadente que se refugia en los placeres sino que prima la actitud del sufriente que, a pesar de que prueba diferentes “remedios”, no puede escapar a su condición natural. Tal como teoriza Casal en la crónica sobre Huysmans, es sin embargo esa misma “incurabilidad” la que sostiene dichas subjetividades: el discurso médico concibe el sufrimiento como algo que hay que revertir, en cambio, la

⁵² Además de “La tristeza del alcohol”, la serie está compuesta por “Una madre”, “El primer pesar” y “La casa del poeta”. En estos tres textos no solo despuntan el pesimismo y el desengaño como elementos en común sino que se aprecia una representación negativa de las mujeres: en el primer caso, una madre decide envenenarse para dejar de ser una carga económica para su hijo, en el segundo, se relata la primera decepción amorosa producto del descubrimiento de que la mujer de sus sueños es una prostituta y, en el último, el cronista visita la casa de un amigo ya muerto y, desde una postura misógina, clasista y cruel, critica no sólo la vulgaridad de su hogar sino también el aspecto y la vida mundana de la viuda.

⁵³ En “Julián del Casal, entre el placer y el dolor”, Schnirmajer afirma que a los decadentes “no les preocupa el efecto físico de los excesos, ya que la necesidad de curar el hastío los arrastra a todos los vicios” (2012 :21); para apoyar sus dichos recupera las palabras de Adolfo: “Yo no he dejado de tomarlo, porque me deformara el rostro, me debilitara las piernas, me hinchara el vientre, me ensangrentara las pupilas, me abrasara el hígado, me embotara la inteligencia, me agriara el carácter y me arrojara en pasto a la burla de los extraños, sino porque, después de absorber una dosis de alcohol, por pequeña que fuese, me sentía invadido de una tristeza opresora, tan opresora como difícil de sacudir.” (218)

⁵⁴ En “La canción de la morfina”, uno de los poemas finales de *Hojas al viento* (1890), Casal se suma a la tradición de Charles Baudelaire y Thomas de Quincey al escribir acerca de los efectos sinestésicos y voluptuosos de las drogas: “Yo venzo a la realidad,/ ilumino el negro arcano/ y hago del dolor humano/ dulce voluptuosidad./ Yo soy el único bien/ que nunca engendró el hastío” (83). No obstante, en una crónica publicada en *El País* en el mismo año se advierte acerca del efecto fugaz de esa voluptuosidad: “para curar el hastío, siquiera sea momentáneamente, porque para esa dolencia, como para el cáncer, no hay remedio radical, se vienen empleando, desde la segunda mitad del siglo en los países civilizados, el opio, el haschich, la morfina y otras sustancias análogas.” (56) La cita refuerza, en consonancia con lo que señalé acerca del alcohol, la cercanía del discurso médico y el del arte: no habría un uso recreativo, artístico o de experimentación de las sustancias sino más bien un intento desesperado e infructuoso de los sujetos por intentar curar su malestar.

literatura parece mostrar una y otra vez que eso no sólo no es posible sino que es erróneo ya que la manera de distinguirse y acercarse a lo sagrado es profundizando la decadencia.

Ahora bien, todo esto nos deja en el umbral de lo que, para mí, es la pregunta clave de este estudio: ¿de qué maneras profundiza Casal la decadencia? La crítica ha dado dos respuestas posibles: una es aquella que tiene que ver con la puesta en uso de los tópicos decadentistas como pueden ser las figuraciones femeninas de la mujer de belleza frágil y tísica y la *femme fatale*,⁵⁵ o la recuperación de sujetos enfermizos de la serie de crónicas publicadas en *La Habana Elegante* en 1893 bajo el nombre “Seres enigmáticos”, en la que destacan “El hombre de las muletas de níquel” o “El amante de las torturas”.⁵⁶

⁵⁵ Los estudiosos han trabajado las representaciones de la *femme fatale* a partir de las transposiciones de la Salomé de Gustave Moreau de manera comparativa, es decir, contrastando los cuadros y los poemas o, incluso, los sonetos y las descripciones de los cuadros presentes en la novela de Huysmans. A excepción de Álvaro Salvador que propone que “la construcción de la perversidad ambigua de la figura femenina, se acopla con el cuadro de un modo más perfecto desde el poema de Casal que desde la novela de Huysmans.” (2005: 623), la crítica suele coincidir en que la escritura del novelista francés realiza una descripción mucho más controversial y sexualizada de la mujer. A pesar de que Casal construye una escena erótica valiéndose del efecto sensual de vestir y desvestir a la bailarina (Montero, 1993) el campo semántico que utiliza Huysmans evidencia una diferencia sustancial, como se puede observar en el siguiente fragmento:

comienza la danza lasciva que ha de despertar los sentidos adormecidos del decrepito Herodes; sus pechos se agitan y se endurecen los pezones al contacto con sus collares que giran; las sartas de brillantes relucen contra su carne húmeda; sus brazaletes, cinturones y anillos lanzan chispas de fuego (...) ningún otro de los autores sagrados se había explayado sobre el encanto enloquecedor y la potente depravación de la danzarina (...) Aquí ya no era simplemente la muchacha bailarina que arranca el grito de lujuria de un viejo con los movimientos eróticos de sus flancos, que mina el ánimo y quiebra la voluntad de un rey con sus pechos erectos, las contorsiones del vientre y el temblor de los muslos. Se había tornado, por así decirlo, en la encarnación simbólica de la inmortal Lujuria, la Diosa de la imperecedera Histeria, maldita Belleza exaltada por encima de todas las demás bellezas por la catalepsia que endurece su carne y hace de acero sus músculos, la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que emponzoña, como la Helena del mito antiguo, todo cuanto la ve, todo cuanto ella toca (...) Aquí era ella una auténtica ramera, sometida a su apasionado y cruel temperamento de hembra; aquí adquiría vida, más refinada pero más salvaje, más repulsiva pero también más exquisita que antes; aquí despertaba los sentidos aletargados del macho con más fuerza y subyugaba su voluntad más certeramente con sus encantos; los encantos de una gran flor venérea, nacida en un lecho de sacrilegio, cultivada en un invernadero de impiedad. ()

⁵⁶ En ambos relatos, el narrador describe con admiración a estos dos sujetos hastiados, refinados y aristocráticos que destacan en la sociedad de su tiempo —el “hombre de las muletas” es visto en las afueras de un teatro en una noche de invierno, y el “hombre de las torturas” en una librería a la que acostumbra a ir a buscar y/o encargar libros raros. Del primero se relata su historia de vida, marcada tempranamente por una enfermedad sin cura que lo obliga a viajar y a cultivar los placeres de la “alta vida” para sobrellevar su difícil existencia en un mundo hostil; tiempo después, y ya hastiado de las grandes civilizaciones, regresa “a su patria con la fortuna disminuida por los cuantiosos gastos soportados y con la salud más quebrantada

La otra respuesta está asociada al fenómeno de la vida como espectáculo que se encontraba en la figura de Verlaine y que, en el caso de Casal, se puede pensar como una práctica particular de la pose en la que se conjugan el exotismo y el sufrimiento: aquí destacan las descripciones del cuarto cosmopolita de Casal decorado con cantidad y diversidad de objetos culturales o la actitud hastiada y enfermiza que remarcaban sus contemporáneos, más en señal de preocupación y/o condena que como distinción positiva.

Yo quisiera sumar otra posibilidad pero para eso es necesario volver una vez más sobre Huysmans y el vértigo del dolor: “se complace en la descripción de paisajes crepusculares, ahogados de niebla, alfombrados de lodo, poblados de miserias, saturados de humedad y clareados vagamente por luces amarillentas, inquietas y agonizantes”. Si bien inicialmente la idea de que el sufrimiento seduce al escritor parece dejar al sujeto en un rol pasivo, el fragmento evidencia que es el propio Huysmans el que construye eso que lo complace. Pero, ¿cómo? A través de las imágenes: en efecto, es la configuración visual de esos paisajes, la elección de materiales, colores y texturas, la que vuelve visible el sufrimiento. No habría entonces sólo una tematización del dolor a partir de la representación de sujetos decadentes, sino una manera decadente de mirar y de diseñar las imágenes. En este sentido, lo que me propongo demostrar en el último capítulo, y en sintonía con lo ya desarrollado, es que más que en los tópicos y en la pose, la decadencia casaliana se lee en la configuración de las imágenes.

por los diversos placeres experimentados, pero trayendo consigo un mundo de recuerdos en que vive todavía, un mundo del que no piensa evadirse jamás.” (232) El segundo, en cambio, “es un hombre que se martiriza para conjurar el spleen” y que “le gusta todo lo deforme, lo monstruoso, lo sangriento, lo torturado, lo que le hace sufrir” (235).

CAPÍTULO 4

1. La mirada de la orfandad o la orfandad de la mirada

Por el *Estudio biográfico* (1910) escrito por Ramón Meza sabemos que 1886 fue un año clave para la formación estética de Julián del Casal. Aniceto Valdivia, su amigo y compañero de redacción, había regresado de Europa provisto de literatura francesa contemporánea: Teóphile Gautier, Charles Baudelaire, Theodore de Banville, Leconte de L'Isle, Paul Verlaine, Barbey D'Aurevilly, Joris-Karl Huysmans, Francis Viele Griffin, Jean Móreas y Stéphane Mallarmé, entre otros. La escritura de estos nuevos autores, señala Meza, “absorbió por completo a Casal”, quien dejó “su íntima comunión de lectura con nosotros y entró con pasos firmes y decididos por otros derroteros” (2007: 14). Lo que queda atrás no son solo las influencias románticas españolas y francesas que habían nutrido hasta el momento su poesía –Núñez de Arce, Espronceda, Duque de Rivas, Zorrilla, Bécquer, Hugo, Lamartine y Musset– sino también una comunidad de lectura.

Si en el primer capítulo de esta tesis el año 1885 se constituía como el momento en el que se termina de definir la soledad de Casal con la muerte del padre, un año después pareciera ser el propio Casal el que se construye su propia *orfandad* al emprender “con paso firme y decidido” esos “otros derroteros”. En el poema “Todavía”, el sujeto cuenta que de niño vio a un niño huérfano, y le preguntó a la madre “¿Qué hace el huérfano en el mundo?” (51); tiempo más tarde, el niño muere y la pregunta vuelve sobre él. A partir del relato de Meza, y reparando en la suspensión temporal del interrogante que propone el adverbio que da nombre al poema, me atrevo a responder que, lejos de conjurar el vacío, el huérfano Casal se dedica a profundizar la orfandad –de la misma manera que se profundiza la decadencia para acercarse a lo sagrado- con el propósito de diseñar una forma de habitar el mundo en la que el sufrimiento se constituya como posibilidad de una nueva comunidad sensible.

En esta línea, si tenemos en cuenta que el escrito que abre *Hojas al viento* tiene por nombre “Introducción” y llama a que el poeta “lance [sus] hojas al viento/ del olvido” (5), sería posible considerar el poema “Autobiografía” como esa primera hoja que Casal lanza al viento para inaugurar su obra poética en formato libro. Al igual que en el poema

“Todavía”, las primeras estrofas están abocadas a reconstruir los eventos traumáticos que marcaron su niñez y que lo dejaron solo en el mundo; en este sentido, y sobre todo si reparamos en la colocación fundante del poema, la orfandad se constituye así como punto de partida y clave de lectura para abordar no sólo este texto sino el resto de la obra poética del autor. La segunda mitad del poema permite pensar esto que digo:

Mi juventud, herida ya de muerte,
empieza a agonizar entre mis brazos,
sin que la puedan reanimar mis besos,
sin que la puedan consolar mis cantos.
Y al ver, en su semblante cadavérico,
de sus pupilas el fulgor opaco
—igual al de un espejo desbrujado—,
siento que el corazón sube a mis labios,
cual si en mi pecho la rodilla hincara
joven titán de miembros acerados.

Para olvidar entonces las tristezas
que, como nube de voraces pájaros
al fruto de oro entre las verdes ramas,
dejan mi corazón despedazado,
refúgiome del Arte en los misterios
o de la hermosa Aspasia entre los brazos.

Guardo siempre, en el fondo de mi alma,
cual hostia blanca en cáliz cincelado,
la purísima fe de mis mayores,
que por ella, en los tiempos legendarios,
subieron a la pira del martirio,
con su firmeza heroica de cristianos,
la esperanza del cielo en las miradas
y el perdón generoso entre los labios.

Mi espíritu, voluble y enfermizo,
lleno de la nostalgia del pasado,
ora ansía el rumor de las batallas,
ora la paz de silencioso claustro,
hasta que pueda despojarse un día,
—como un mendigo del postrer andrajo—

del pesar que dejaron en su seno
los difuntos ensueños abortados.

Indiferente a todo lo visible,
ni el mal me atrae, ni ante el bien me extasío,
como si dentro de mi ser llevara
el cadáver de un Dios, ¡de mi entusiasmo!
(6-8)

Lo primero que destaca es el desdoblamiento del sujeto que ve el “semblante cadavérico” de su propia juventud entre sus brazos; el sentido metafórico de esa juventud convaleciente que simboliza la pérdida de las ilusiones o, como se dirá más adelante, del entusiasmo, se constituye así como consecuencia directa de la orfandad. La alusión a la herida es recurrente en la poesía de Casal y sintomática de todas esas marcas que infringe el sufrimiento: en este caso, tanto la imagen de la rodilla del titán de miembros acerados hincándose en el pecho como la “nube de voraces pájaros” que despedazan el corazón del sujeto, evidencian la violencia que daña y mutila el cuerpo. A pesar de que, para conjurar esas tristezas, se acude a los diversos refugios del Ideal –ya sea el de los misterios del Arte, el de los brazos de Aspasia,⁵⁷ o el de la fe cristiana que, aunque se ubica en tiempos legendarios, se conserva en el fondo del alma– estos se configuran como elementos que intentan sustituir la falta originaria; en efecto, pareciera ser esa nostalgia del pasado, propia del espíritu voluble y enfermizo del sujeto, la que diseña anhelos que suplen o atenúan el pesar de los “difuntos ensueños abortados”. En este sentido, el desdoblamiento inicial se reconfigura a partir de la escisión exterior-interior: si los deseos adoptan la forma del andrajo del que es posible despojarse, por dentro, en cambio, se lleva o se carga con “el cadáver de un Dios” que transforma al sujeto en un ser “indiferente a todo lo visible”.

Esta ambivalencia entre la proyección de sentido sobre el mundo para cubrir la falta y la conciencia de dicha ficcionalidad genera dos efectos en la poesía de Casal: en primer

⁵⁷ Aspasia de Mileto fue una figura central de la vida política y cultural de la Atenas del siglo V a.C.; además de maestra de retórica y logógrafa, fue conocida por ser cortesana de Pericles. En este caso en particular, sin embargo, es probable que la referencia no haga alusión directamente al personaje histórico sino a la utilización que de ella hizo el poeta italiano Giacomo Leopardi en *Ciclo di Aspasia* (1834), una serie de cinco poemas sobre la experiencia del amor no correspondido en el que Aspasia encarna la figura de la amada inalcanzable.

lugar, se produce una especie de sospecha o desconfianza que intuye que las superficies son apariencias engañosas y que detrás de ellas se esconde una esencia o una verdad velada; esto explica, por ejemplo, la imagen/metáfora recurrente en la obra del cubano de una fruta con corteza de colores vivos e interior envenenado o, viceversa, de corteza áspera e interior dulce.⁵⁸ En segundo lugar, y más en relación con el afán de llenar el vacío, aunque en sintonía con la mirada que corre el velo de la realidad, se observa una tendencia a armar sentidos e imágenes para más adelante desarmarlas. Un ejemplo de esto se encuentra en el poema breve “Las palomas”, en el que se diseña un paisaje tropical: “Sobre la verde palmera/ que sombrea blanca fosa,/ viene en la noche a posarse/ nívea banda de palomas./ Pero al brillar en el cielo/ la roja luz de la aurora,/ como collar desgranado,/ se dispersan las palomas.” (40) Además de los dos tiempos que marcan el ir y venir de las aves y la puesta y la salida del sol, lo interesante es la comparación que utiliza Casal para conferirle visualidad al vuelo final: la imagen del collar desgranado no sólo funciona en tanto las níveas palomas se asemejan a las perlas, sino que le confiere a la escena un sentido extra al desarmar aquello que antes estaba unido. Si sumamos el último cuarteto del poema, vemos que en efecto la composición del paisaje y los sentidos que se desprenden de ella funcionan como una metáfora del sujeto: “Mi alma es como esa palmera:/ de noche, ensueños de rosa/ a ella vienen, y de día/ huyen como las palomas.” (40).

El remate nos devuelve así a ese yo que, asediado por la falta, intenta en vano construir un ensueño o una imagen que sirva de refugio. Algo similar sucede en el poema

⁵⁸ En varias ocasiones, la primera formulación, es decir, la fruta de colores vivos envenenada por dentro, es utilizada para referirse a aquellos seres que aunque son jóvenes por fuera tienen un interior muerto o envejecido; en el poema “Engañada” se lee: “No creas que soy joven. Si no brilla/ en mi rubio cabello nívea cana/ y ostento, sonriente, en la mejilla/ el purpúreo matiz de la manzana,/ oculta mi alma en su doliente seno/ abismos insondables de tristeza,/ como el fruto maldito su veneno/ tras el vivo color de la corteza./ No soy joven; te engañas. Aunque ría/ y vea el mundo a mi ambición abierto,/ soy un muerto que marcha todavía...” (52) En cambio, la versión inversa de la metáfora está más asociada a aquellos sujetos que son rechazados por la sociedad pero que atesoran un “saber” en su interior: es el caso, por ejemplo, de la ya trabajada figura de Joris-Karl Huysmans de quien se dice lo siguiente: “Bajo formas ásperas, pero necesarias en la vida para ahuyentar la caterva de los cretinos, el rebaño de los miopes del mundo interno, la jauría de los vociferadores de las opiniones generales, nadie conserva, como Joris-Karl Huysmans, un alma más noble, más pura, más sensible, más dolorosa, más elevada, más excepcional. Es como un fruto de corteza amarga, pero cuajado de perlas azucaradas en su interior. Abrid cualquiera de sus libros, hasta uno de aquellos en que, como en *À Rebours*, *Certains* y *Là-Bas*, retumba el bramido de sus opiniones, supuran los labios de sus llagas, silban las flechas de su ironía y tabletean los truenos de su cólera. Tras la armadura bélica de las frases, descubriréis un espíritu original, profundamente enamorado de lo bello y execrador implacable de lo feo” (174)

que le sigue a “Autobiografía” y al que ya me referí anteriormente por ser uno de los primeros textos que dio a conocer el cubano en la prensa habanera: me refiero a “Amor en el claustro”. En este poema temprano (1883), el sujeto poético ve a una joven envuelta en un manto negro y vaporoso postrarse ante el Dios crucificado para demandar olvido y clemencia; mientras llora, confiesa que a pesar de haberse consagrado al amor de Dios no puede evitar volver a ver la imagen de su amado ya muerto y sentir el amor terrenal. En esta situación, eleva su plegaria y ruega al Supremo:

“Haz que ese ardiente amor que me cautiva
muera en mi corazón, ¡Dios soberano!,
y que sólo en mi alma tu amor viva
sin el consorcio del amor mundano”
Así dijo; dos lágrimas ardientes
por sus blancas mejillas resbalaron,
cual resbalan las gotas de rocío
por el cáliz del lirio perfumado.
En el fondo del alma, los recuerdos
las sombras del olvido disipando,
hacen surgir, esplendorosa y bella,
la imagen inmortal de su adorado.
Pugna por desecharla, ¡anhelo inútil!
Vuelve otra vez a orar, ¡esfuerzo vano!
Que al dirigir sus encendidos ojos
al altar que sostiene al Cristo santo,
aun a través del mismo crucifijo
aparece la imagen de su amado.
(12)

La imposibilidad de olvidar y de forjar nuevos sentidos refuerza la centralidad de la experiencia biográfica en la configuración del sujeto poético casaliano que, aun cuando parece estar corrido, en este caso como un simple espectador de la escena que transcurre en el claustro a medianoche, continúa encontrando/proyectando su trauma sobre el mundo. La pregunta y el afán por remontar la pérdida temprana de los padres en “Autobiografía” o “Todavía”, se transforma acá en una predilección por las escenas que regresan al sujeto a esa experiencia originaria; de esta manera, si en el poema la visión del amado es lo que dificulta el olvido, en el caso del sujeto de la autobiografía que

es factible asociar con Casal, ese obstáculo se vincula con la escenificación constante de la pérdida y la falta.

A partir de estas ideas, es posible afirmar que la orfandad no tendría que ver simplemente con la historia personal del poeta, sino con los objetos de la mirada y la configuración de las imágenes. Con respecto al primer punto es realmente impresionante la cantidad de poemas que, al igual que “Amor en el claustro”, se estructuran a partir de la mirada de un sujeto que no hace más que observar: al igual que en “Todavía”, donde el sujeto se ve a sí mismo reflejado en ese otro niño huérfano, en “Tras la ventana”, por ejemplo, se observa y se describe a dos enamorados que se alejan de la costa en un barco para luego exclamar: “Yo, al oír los eróticos cantares/ de aquellos dos amantes que cruzaban/ por los serenos mares,/ realizando las dichas que soñaban,/ desde mi estancia lóbrega y desierta/ pensaba en mi adorada,/ para esos goces muerta” (19). En sintonía con la joven que al dirigir sus ojos hacia el Cristo crucificado veía aparecer la imagen de su amado, lo que se revela, nuevamente, es que, por más que se la intente cubrir o suplir con otras imágenes, la pérdida retorna y se impone. En este sentido, la orfandad se traduce en una *mirada de la falta* que no sólo recorta y selecciona ciertas escenas que conectan al sujeto con ese sufrimiento originario, sino que además diseña una visibilidad o una forma para la aparición de la falta a partir de la superposición: sobre el crucifijo se yuxtapone el amado muerto, sobre la pareja de enamorados, la imagen de la adorada ya fallecida. No obstante, la figura inicial o base no queda eclipsada u oculta por completo por la segunda sino que, al igual que sucede con la mancha que profana y degrada,⁵⁹ se establece una especie de pugna o conflicto entre ambas visualidades: como si la aparición del amado o de la amada muertx, es decir, de la falta originaria, más que sustituir, arruinara el sentido de esas nuevas imágenes.

A su vez, si reparamos en el hecho de que Casal realizó las transposiciones de “Mi museo ideal” a partir de litografías en blanco y negro, se podría hacer extensiva esta lectura para reflexionar en torno a la invisibilidad del sujeto parnasiano que se construye

⁵⁹ En el primer capítulo, a raíz de la sangre de Petronio sobre la bañera de alabastro, hice alusión a la tendencia del modernismo a trabajar la mancha del rojo sobre el blanco como metáfora de la profanación de lo sagrado. En sintonía con esto, cabe destacar otra imagen similar del texto “La última ilusión” (1893) en la que el “alma enferma” de Arsenio, especie de doble de Casal, es comparada con “un cisne ennegrecido de lodo” (228); incluso antes de que el cisne se transformara en símbolo del misterio y del Ideal en la poética dariana, la poética decadente de Casal ya corroía su blancura.

en esa serie de sonetos: aunque corrido del espacio textual, es interesante notar que el ojo que diseña esas imágenes también está en efecto signado por la ausencia material de los cuadros de Moreau.⁶⁰ Si bien en los poemas sobre la figura de Salomé, las descripciones de la novela de Huysmans probablemente colaboraron para que el cubano tuviera una noción más acabada de los cuadros, en el resto de los casos cabe preguntarse qué sucede o cómo impacta la ausencia de algo tan crucial para la apreciación de una pintura como son los colores. Más allá del análisis particular que se podría hacer para reflexionar en torno a esta cuestión, relevando por ejemplo los tonos y las elecciones cromáticas de Casal, lo que me interesa poner de relieve con esta pregunta no es la precariedad sino, por el contrario, la productividad de la falta. Así como la joven de “Amor en el claustro” recurre a la imagen religiosa para cubrir el vacío que ha dejado la pérdida del amor terrenal, las transposiciones de Casal pueden concebirse no sólo como imágenes compensatorias, es decir, como construcciones simbólicas que buscan conjurar la pobreza y la falta constitutiva de los latinoamericanos, sino también como intentos por mirar con los ojos de la modernidad (Siskind, 2016). No obstante, si en el caso de la joven la imposibilidad de olvidar adquiría la forma de la superposición, en las imágenes de “Mi museo ideal” esa falta originaria se va a traducir en la fragilidad que articula esas escenas a punto de perderse; como si la inminencia de la pérdida viniera a recordar el vacío que sostiene los poemas.

Por otro lado, regresar una vez más sobre este apartado de *Nieve* en el que se escenifica constantemente el instante fugaz en el que “alguien” mira algo –Polifemo a Galatea, Herodes a Salomé, Prometeo al buitre, Hércules a la Hidra–, permite reparar también en la duplicación de la mirada que diseña el cubano en su obra: esto no sólo se aprecia en el ojo de Casal que fija y recupera exclusivamente ese momento de las pinturas de Moreau, sino también en el caso de “Amor en el claustro” en el que el sujeto observa a la joven que, a su vez, observa la imagen de su amado superpuesta a la de Dios, o en el poema “Croquis perdido” en el que “una pupila azul, radiosa y bella” mira desde “alto balcón, cerrado y misterioso” como la muchedumbre observa una ejecución (71). Es a partir de estos ejemplos que pienso entonces que se podría hablar de una

⁶⁰ A su vez, esa falta que signa el ojo de Casal es también, por relación metonímica, la falta que atraviesa la mirada deseante del modernismo latinoamericano sobre el simbolismo y el decadentismo francés.

especie de *voyeurismo* de la falta o incluso de la muerte que deja entrever un goce que permite vincular esa insistencia de enfrentar al sujeto una y otra vez a la pérdida, con la actitud decadente de profundizar la orfandad.⁶¹

En relación con esto, los poemas analizados en este apartado evidencian que son las imágenes mismas las que corroen al sujeto en tanto arruinan los sentidos que los sostienen. Para reforzar esto que digo, quisiera revisar por última vez dos escenas de “Autobiografía” y “Las palomas”. En el primer caso, si volvemos a reparar en esa juventud, herida ya de muerte, que empieza a agonizar entre los brazos del sujeto, es posible reconocer en la disposición de los cuerpos la referencia a la escena de “La Piedad” en la que Cristo yace en los brazos de su madre, la virgen María –la representación de Miguel Ángel es, sin dudas, la más conocida pero a lo largo de las épocas han existido gran cantidad y diversidad de piedades similares.⁶² En esta línea, si en *La sensibilidad amenazada* (1994), Graciela Montaldo afirmaba que a fines del siglo XIX lo religioso “caduca como certeza pero pervive como experiencia” (16), el diseño patético de la agonía que construye Casal de sí mismo muestra que lo religioso también pervive como forma: así, la idea de la religión como fenómeno estético se complejiza en tanto es recuperado a través del ojo del arte, es decir, de las imágenes que los artistas europeos le dieron al relato cristiano, y en tanto se constituye como una especie de filtro o dispositivo mediante el cual se articulan modos de ver y de ser. De esta manera, la utilización de la forma religiosa permite montar una pose del sufrimiento que, al rescatar la tradición del martirio, profundiza el dolor y la decadencia del sujeto.

En relación al segundo poema, “Las palomas”, si bien es destacable la manera en la que la comparación establece el nexo perlas-palomas-ensueños, lo que sin dudas despunta es la precisión de la imagen del collar desgranándose en tanto resume todo el sentido del poema y, por ende, se constituye como símbolo. No obstante, y este es uno de los elementos más novedosos de la poética de Casal, a diferencia de la composición

⁶¹ Al respecto, Sverdloff (2012) señala la complejidad de la relación entre la pulsión de muerte y la representación estética: si por un lado, la representación sublima la falta o la descomposición, por el otro, el mero acto de representar la falta, implica un nuevo escalón en la descomposición y la pérdida de la integridad subjetiva.

⁶² Algunas otras versiones de La Piedad fueron pintadas por Giovanni Bellini, El Greco, Tiziano, Tintoretto, Sandro Botticelli y Francisco de Goya, entre otros

estática que la literatura había hecho hasta el momento de los símbolos,⁶³ en la reconfiguración que hace el decadentismo estos aparecen acompañados de un gerundio que materializa el paso del tiempo y vuelve visible la fragilidad que los constituye: en efecto, si el diseño mismo de los símbolos implica la detención del discurrir temporal y el congelamiento del sentido, en este caso lo que se captura es paradójicamente el proceso de la desintegración. La agonía de Petronio, la Salomé un momento antes de desaparecer, la nobleza cubana arruinándose lentamente, el collar desgranándose, son, en este sentido, imágenes de la decadencia que se configuran a partir de esta puesta en escena de la descomposición de los símbolos.

Esta operación es llevada al extremo en el poema “La urna”, también de *Hojas al viento*.

Cuando era niño, tenía
fina urna de cristal,
con la imagen de María,
ante la cual balbucía
mi plegaria matinal.

Siendo joven, coloqué,
tras los pulidos cristales,
la imagen de la que amé
y a cuyas plantas rimé
mis estrofas mundanales.

Muerta ya mi fe pasada
y la pasión que sentía,
veo, con mirada fría,
que está la urna sagrada
como mi alma: vacía.
(43)

Las tres estrofas construyen tres tiempos distintos que dan cuenta de la evolución de la vida del sujeto; en esos tres momentos, aparece la misma urna que va sufriendo pequeñas transformaciones. En la niñez, atesora la imagen de María, ante la que se

⁶³ Me refiero, por ejemplo, a los símbolos que construyó el neoclasicismo.

balbucean las plegarias matinales, en la juventud, la imagen de la amada, ante la que se riman las estrofas mundanales, y, hacia el final, muerta ya la fe pasada y la pasión, la urna sagrada, al igual que el alma del sujeto que observa, parece estar vacía. Las variaciones, o mejor dicho, sustituciones, no sólo se reflejan en aquello que llena la urna y da sentido al sujeto sino también en el accionar mismo o en las consecuencias materiales de esa imagen que, en este caso, se traducen en dos formas de la voz: el balbuceo de la plegaria y la rima de las estrofas. A su vez, entre ambas transiciones hay un cambio fundamental que se puede apreciar en la utilización de los verbos que realiza Casal: en la primera estrofa, el niño “tiene” una urna que ya está ocupada con la imagen de María, en cambio, en la segunda, es él mismo quien, siendo joven, “coloca” la imagen de la amada. Esto supone un rol activo del sujeto en la configuración de sus propias creencias: a diferencia de esa fe de los mayores que hereda, la amada es efectivamente una construcción ficcional que diseña el sujeto mismo para llenar ese hueco que ha dejado la religión. De esta manera, Casal no solo evidencia el artificio detrás del Ideal sino que, además, y como consecuencia directa de ese conocimiento, decide, finalmente, al igual que con los símbolos, vaciarlos por completo.

2. La falta como soporte de la escritura

En “La última ilusión”, un escrito publicado en 1893, año que vería desaparecer a Casal, el narrador conversa con Arsenio, un ser degenerado “dominado, desde la adolescencia, por las ideas más tristes, más extrañas y más desconsoladoras” que ve día a día marchitarse “los días floridos de su juventud”.

—Sí, no te quede duda, yo estoy en el mundo de más. (...) ¿Has ido al campo, en la época de la siega, alguna ocasión? Si has estado alguna vez, habrás podido observar que las segadoras, después de recogida la cosecha, suelen dejar en el surco algunos granos olvidados. Ni la tierra los fecunda, ni alimentan a los pájaros. Allí se pudren, día por día, bajo el influjo del viento, de la lluvia y del sol. Eso mismo le sucede a algunos hombres. (...) Yo soy uno de aquellos seres que, en el campo de la vida, ha dejado de recoger.

— ¡Oh, cállate! —le interrumpí— tú eres demasiado joven todavía para desesperar...

—Sí, soy muy joven, pero eso no importa: aunque tengo veintisiete años, me parece que llevo siglos dentro del corazón. La edad no es un instrumento que regula invariablemente nuestra temperatura espiritual. Hay organizaciones que a los ochenta años, conservan un calor primaveral, mientras hay otras que, a los veinte, se sienten heladas por los rigores del invierno más crudo, del invierno que no termina jamás. No es preciso, por otra parte, haber vivido mucho para calcular la suma de dichas que podemos esperar. La historia del mundo nos lo demuestra en sus páginas. Hojeando cualquiera de ellas, se comprende de seguida que, tanto los bienes como los males, han sido siempre los mismos, pudiendo afirmarse que, no ambicionando los unos ni temiendo los otros, es lógico prescindir en absoluto de todos. Interesarme por la vida equivaldría para mí a entrar en un campo de batalla, afiliarme a un ejército desconocido, ceñirme los bélicos arreos y, con las armas en la mano, combatir por extraño ideal, sin ambicionar los lauros de la victoria, ni temer las afrentas de la derrota. ¿Habría situación más enervante, más desastrosa y más desesperada?

—Pero tú tenías antes, le repliqué, grandes ensueños, grandes aspiraciones.

—Sí, pero todos me han abandonado, porque todos son imposibles de realizar. Yo era como un faro encendido, en el desierto marino, que arrojaba sus dardos de fuego en la negrura de las ondas. Aves errantes, al llegar la noche, iban a refugiarse en sus grietas huyendo de los azotes del viento y de la lumbre de los relámpagos. Pero no habiendo encontrado en su recóndito seno, calor para sus plumas, ni alimento para su pico, desertaron todas, una por una, hasta dejarme en la más aterradora soledad. (227-228)

Es verdaderamente destacable que se mantengan no sólo las mismas temáticas, es decir, el joven hastiado que presenta una vejez prematura o la indiferencia ante el deseo y los ideales, sino incluso la misma imagen de los pájaros que llegan de noche para luego finalmente huir como parábola de los ensueños perdidos. Para fortalecer esa subjetividad desencantada, el texto hace referencia, además, en dos ocasiones a la metáfora productiva: en el comienzo, la escena de la cosecha en el campo habilita la comparación del sujeto con esos granos olvidados que se van pudriendo y nunca dan fruto; hacia el final, la falta de calor y alimento explica la deserción de las aves. Ambas comparaciones articulan la idea de un individuo que no ofrece ni brinda nada al mundo —y en este sentido, surge esa idea de excedente o sobrante vinculada al “estar de más”. Ahora bien, si se repara en que en las primeras líneas del texto, Arsenio aparece “arrellanándose en un

cojín de terciopelo azul, donde un dragón de oro abría sus fauces siniestras para cazar una mariposa de nácar” (226), ese estar al margen en términos productivos o, incluso, económicos, se sostiene en ese mismo cojín en el que efectivamente se apoya el personaje: es decir, en la suntuosidad de esa aristocracia ociosa y decadente. Si como señalé en el primer capítulo, en 1888 Casal irrumpía en la escena pública presentando el arruinamiento y la paulatina desaparición de la nobleza habanera, cinco años después, ya en el tramo final de su obra, la decadencia sigue sosteniéndose en esos sujetos anacrónicos y disfuncionales.

Más adelante, y ya sabiendo que no hay aspiración o deseo que pueda colmar las expectativas de Arsenio en “este medio social”, su interlocutor le dice que cree que su remedio puede estar en viajar a París. La respuesta del joven a tal propuesta es, por supuesto, elocuente:

—Te diré: hay en París dos ciudades, la una execrable y la otra fascinadora para mí. Yo aborrezco el París célebre, rico, sano, burgués y universal; el París que celebra anualmente el 14 de julio; el París que se exhibe en la Gran Ópera, en los martes de la Comedia Francesa o en las avenidas del Bosque de Bolonia; el París que veranea en las playas a la moda e inverna en Niza o en Cannes; el París que acude al Instituto y a la Academia en los días de grandes solemnidades; el París que lee El Fígaro o la Revista de Ambos Mundos; el París que, por boca de Derouledé, pide un día y otro la revancha contra los alemanes; el París de Gambetta y de Thiers; el París que se extasía con Coquelin y repite las canciones Paulus; el París de la alianza francorusa; el París de las Exposiciones Universales; el París orgulloso de la Torre Eiffel; el París que hoy se interesa por la cuestión de Panamá; el París, en fin, que atrae millares y millares de seres de distintas razas, de distintas jerarquías y de distintas nacionalidades. Pero yo adoro, en cambio, el París raro, exótico, delicado, sensitivo, brillante y artificial; el París que busca sensaciones extrañas en el éter, la morfina y el haschich; el París de las mujeres de labios pintados y de cabelleras teñidas; el París de las heroínas adorablemente perversas de Catulle Mendès y René de Maizeroy; el París que da un baile rosado, en el Palacio de Lady Caithnes, al espíritu de María Stuart; el París teósofo, mago, satánico y ocultista; el París que visita en los hospitales al poeta Paul Verlaine; el París que erige estatuas a Baudelaire y a Barbey de Auvilly; el París que hizo la noche en el cerebro de Guy de Maupassant; el París que sueña ante los cuadros de Gustavo Moreau y de Puvis de Chavannes, los paisajes de Luisa Abbema, las esculturas de Rodin y la música de Reyery de

mademoiselle Augusta Holmes; el París que resucita al rey Luis II de Baviera en la persona del conde Roberto de Montesquieu-Fezensac; el París que comprende a Huysmans e inspira las crónicas de Jean Lorrain; el París que se embriaga con la poesía de Leconte de Lisle y de Stéphane Mallarmé; el París que tiene representado el Oriente en Judith Gautier y en Pierre Loti, la Grecia en Jean Moreas y el siglo XVIII en Edmundo de Goncourt; el París que lee a Rachilde, la más pura de las vírgenes, pero la más depravada de las escritoras; y el París, por último, que no conocen los extranjeros y de cuya existencia no se dan cuenta tal vez.

—Y entonces ¿por qué no te marchas?

—Porque si me fuera, yo estoy seguro de que mi ensueño se desvanecería, como el aroma de una flor cogida en la mano, hasta quedar despojado de todos sus encantos; mientras que viéndolo de lejos, yo creo todavía que hay algo, en el mundo, que endulce el mal de la vida, algo que constituye mi última ilusión, la que se encuentra siempre, como perla fina en cofre empolvado, dentro de los corazones más tristes, aquella ilusión que nunca se pierde, quizás. (228-229)

La estructuración de lo que se aborrece y lo que se adora recuerda a esa extensa enumeración que, en la semblanza de Joris-Karl Huysmans, servía para describir la personalidad del artista decadente. Si se contrastan las dicotomías que se construyen en ambos inventarios es posible incluso volver a reconocer esos dos polos de lo mundano y lo sagrado: por un lado, el París célebre, rico, sano, burgués y universal, es decir, ese París de la Torre Eiffel y las Exposiciones Universales de las que escapaba Guy de Maupassant; por el otro, el París raro, exótico, delicado, sensitivo, brillante y artificial que se encuentra en la experimentación con las drogas, en las *femme fatale* y las heroínas adoradamente perversas, en los bailes, en las prácticas teosóficas, mágicas, satánicas y ocultistas, y en la literatura y el arte de Catulle Mendès, René de Maizeroy, Paul Verlaine, Baudelaire, Barbey de Auvilly, Guy de Maupassant, Gustavo Moreau, Puvis de Chavannes, Luisa Abbema, Rodin, Augusta Holmes, Huysmans, Jean Lorrain, Leconte de Lisle, Stéphane Mallarmé, Judith Gautier, Pierre Loti, Jean Moreas, Edmundo de Goncourt y Rachilde.⁶⁴

⁶⁴ Al igual que Rubén Darío con *Los raros* (1896), esa colección de semblanzas éticas y estéticas que funcionaron de soporte o “colchón” de *Prosas profanas* (1896), es posible leer la construcción de series, y listas de escritores y artistas desperdigadas en las prosas de Casal como una operación de legitimación de la propia escritura. En la semblanza “José Fornaris”, escrito también en 1893 y publicado póstumamente

No obstante, si en la crónica sobre el autor de *A rebours*, esas oposiciones se terminaban uniendo sincréticamente en el espíritu profanado del escritor, en este caso, el final del texto de Casal, nos enfrenta con una actitud completamente diferente: la de la suspensión. La decisión de no ir a París para evitar la caída del Ideal también parece dejar en pausa ese conflicto entre contrarios: no habría por ende una resolución o una fuerza que se imponga sino, por el contrario, una captura de esa pugna que se elige no resolver. De esta manera, la última ilusión no es solo aquella ficción que diseña el sujeto para darle sentido a su existencia y que se mantiene intacta en tanto se decide no llevarla a cabo, sino también el mecanismo que permite articular ese mundo en crisis que degrada lo sagrado y sostiene el sufrimiento. Diseñar imágenes para después desarmarlas, edificar un Ideal para terminar vaciándolo, articular un deseo para no cumplirlo: es en esa constante y gozosa autoconstrucción de la falta que se materializa el decadentismo de Julián del Casal.

en *Bustos y Rimas* (1893), Casal traza una distinción entre los poetas de la generación anterior, es decir, la generación romántica y nacionalista a la que perteneció Fornaris con su *siboneyismo*, y los poetas actuales; para eso vuelve a recurrir a una enumeración similar a la que encontramos en “La última ilusión” que le permite no sólo reforzar ese linaje sino evidenciar la evolución estética de la literatura: “El poeta moderno no es un patriota, como Quintana o Mickiewicz, que sólo lamenta los males de la patria y encamina los pueblos a las revoluciones; ni un soñador, como Lamartine, perdido siempre en el azul; ni un didáctico, como Virgilio o Delille, que pone su talento poético al servicio de artes inferiores; ni un moralista como Milanés entre nosotros, que trata de refrenar en verso los vicios sociales; sino un neurótico sublime, como Baudelaire o Swinburne, mitad católico y mitad pagano; o un nihilista como Leconte de Lisle o Leopardi, que no ve más que la esterilidad de los esfuerzos humanos, ni aspira más que a disolverse en el seno de la nada; o un blasfemo, como Carducci o Richepin, que escupe al cielo sus anatemas; o un desesperado como Alfredo de Vigny, que lanza incesantemente contra la naturaleza gritos de rebelión; o un analista cruel, como Sully-Prudhomme o Paul Bourget, que nos críspa los nervios; o un pintor, como Teodoro de Banville o José María de Heredia, que sólo ve formas y colores; o un músico como Mallarmé, que asocia la armonía de la idea a la armonía de las palabras; o un alucinado, como Poe o Villiers de L'Isle-Adam, que nos comunican sensaciones inexperimentadas; o un satirístico, como Catulle Mendès o Alejandro Parodi, que sólo canta la belleza carnal de las ninfas antiguas o de las hetairas modernas; o un gran subjetivista, como Heine o Bécquer”. (278)

CONCLUSIONES

1.

En términos generales, la crítica especializada en Julián del Casal considera que, mientras que *Hojas al viento* (1890) es un poemario todavía joven y de carácter romántico, *Nieve* (1892) se constituye como el libro de madurez estética ya que evidencia una mayor asimilación y un mejor manejo de las tendencias literarias francesas. En esta tesis, con el propósito de evitar esta mirada evolucionista, me propuse ir en sentido contrario a este diagnóstico: no tanto por discutir las definiciones que le irían mejor a cada poemario o para hacer un balance opuesto, sino para no caer en la trampa de pensar el decadentismo como un lugar al cual hay que llegar. Es decir, erradicar, por un lado, la idea de que la obra del cubano avanza hacia el decadentismo como esa especie de meca a la que se quiere alcanzar, y que contribuye a pensar el perfeccionamiento de su escritura en función de la mayor o menor articulación de las estéticas francesas, y, por el otro, anular también esa concepción como a priori o punto de partida de mi lectura crítica en tanto me conducía a pensar la investigación como una especie de búsqueda del tesoro en la que debía encontrar el escondite de tal o cual tópico.

La principal consecuencia de esta decisión se puede ver en la estructura: si en el primer capítulo los poemas de *Nieve* permitían profundizar el análisis sobre la nobleza aristocrática y las ruinas, en el segundo, en cambio, serían los poemas de *Hojas al viento* los que habilitaban la reflexión en torno a la orfandad, la religión y el sufrimiento. Más allá del ordenamiento y la metodología, seguir esa intuición me llevó también a toparme con dos cuestiones fundamentales: la primera es que el decadentismo de Julián del Casal es atópico —sí, como el asma del Che o de Lezama—, es decir, no está en un lugar preciso que se pueda indicar, sino que es una *formación* que atraviesa su escritura. La lectura por separado de las crónicas sobre la nobleza cubana, la semblanza de Joris Karl Huysmans, los poemas de “Mi museo ideal” o la “Autobiografía” no muestran necesariamente los signos del decadentismo sino que, incluso, hace que resalten otros elementos mucho más evidentes que están asociados a otras estéticas —como puede ser el parnasianismo, por ejemplo, en las transposiciones. Por ende, es sólo a partir de la

lectura conjunta de los materiales –tanto de la poesía como de la prosa– que se puede comenzar a percibir ese trabajo minucioso y paulatino de corrosión y degradación de los sentidos del mundo.

La segunda cuestión, sumamente vinculada con lo anterior, tiene que ver con la importancia de la configuración del tiempo. Escribir una tesis con un ordenamiento evolutivo de su obra y que responda a una historia lineal y ascendente es ir en contra del objeto de estudio ya que es justamente esa noción temporal la que destruye Casal con su decadentismo. Esto no solo tiene que ver con la ausencia de ideales y/o proyectos que encausen la vida del sujeto y construyan un futuro utópico al cual apuntar, sino también con la manera en la que el cubano diseña el tiempo y la cadencia de la caída en su escritura: por un lado, la suspensión que captura aquello que está a punto de perderse –la nobleza, pero también las imágenes de Moreau– configura un tiempo agónico que da cuenta del proceso de descomposición y degradación de los signos. Hay, en efecto, un gusto particular por las ruinas –como refugio de la modernidad que permite acceder a lo sagrado originario– pero sobre todo por el arruinamiento en tanto es ese tiempo de *formación de la ruina* el que hace posible el esculpido parnasiano de las imágenes y el trabajo de recolección y resignificación de las ruinas simbólicas de la cultura occidental –operación que, paradójicamente, hace surgir tiempos heterogéneos (Didi Huberman, 2008)

Por otro lado, la insistencia del pasado no sólo se aprecia en los materiales con los que trabaja Casal sino que, como vimos, ese retorno constante a la escena de la orfandad funciona como soporte mismo de la subjetividad decadente. Es ese tiempo que vuelve el que funda e impulsa paradójicamente la construcción de imágenes como compensación de la falta y el vacío. De esta manera, así como los libros de cuentas de la empresa en quiebra del padre sirven como soporte para pegar recortes y esbozar algunos versos, es la ruina misma del sujeto la que sostiene su discurso. En esta línea, y siguiendo esta lógica, habría que profundizar entonces la decadencia para poder seguir escribiendo: de ahí también, la utilización del dispositivo religiosos y del sufrimiento como vías de acceso a lo sagrado y el arte.

Finalmente, es en esa dinámica en loop de armado y desarmado, de arruinamiento y edificación, que pareciera aparecer una clave de lectura del decadentismo de Casal.

En primer lugar, porque no habría estabilidad posible, es decir, signos sólidos e inalterables, sino que tanto el mundo como el sujeto se constituyen como ficciones frágiles siempre a punto de desarmarse; en segundo lugar, porque esa misma inestabilidad evidencia que la realidad no es algo ya dado sino que está siendo constantemente disputada por los sujetos. En este sentido, y a pesar de su máscara aristocrática, la literatura del cubano se revela como una escritura sumamente democrática no sólo porque logra capturar el conflicto que atraviesa a la sociedad de su tiempo en las crónicas sobre la nobleza sino porque, como se ve en “La última ilusión”, el sujeto decadente no busca la resolución de las pugnas sino la suspensión que libera los signos.

2.

Julián del Casal, el pobre y exquisito artista que ya duerme en la tumba, gozaba con toda aquella instalación de preciosidades orientales: se envolvía en los mantos de seda, se hacía con las raras telas turbantes inverosímiles...

En 1895, Rubén Darío publicó “El general Lachambre. Recuerdo de La Habana” en el diario *La Nación*. Hacia el final de la crónica, se le revela al lector que el motivo que inspiró la escritura fue un falso rumor: hacía dos días había llegado un cable informando la muerte del general español en la recién iniciada Guerra Necesaria, pero “felizmente”, al día siguiente la noticia fue desmentida. Esta vuelta a la vida del homenajeado es lo que hace que Darío reponga las circunstancias en la que tres años antes había conocido a este personaje de la alta sociedad habanera: resulta que en un banquete organizado por la revista *El Fígaro*, el cronista conoció a Raoul Cay, redactor de dicha publicación, quien lo invitó a una reunión en su casa al día siguiente. Allí, efectivamente, entrará en contacto con el general, novio y prometido de María Cay, hermana de Raoul.

A pesar de que la publicación lleva su nombre y que la heroicidad y el milagro de la sobrevivida podrían ameritar un texto celebratorio, Darío se limita a describir esta sucesión de eventos para luego abandonar casi por el resto de la crónica la figura del general y centrarse en el desarrollo de la velada. En ese punto, nos enteramos que el nicaragüense

no está solo, sino acompañado por Julián del Casal. Mientras el resto de los invitados charla sobre economía o política, los poetas deciden “escaparse” para visitar un “saloncito contiguo” lleno de chinerías y japonerías. Luego de una extensa enumeración de objetos culturales y obras de artes, Darío describe la escena que funciona de epígrafe de este apartado y que se constituye casi como una performance: dos años después de su muerte, el “pobre y exquisito artista” resurge en el recuerdo de su colega para envolverse en mantos de seda y hacerse raros turbantes. Esta reaparición espectral de Casal va a ser la primera de muchas otras que se producirán a lo largo del siglo XX, y evidencia que hay algo en su manera de disponer y montar el cuerpo y en la forma de habitar los espacios que, al igual que la pregunta por la orfandad, todavía resuena e interpela. La insistencia de Casal muestra, entonces, que él mismo se configura como un signo abierto, un signo esquivo capaz de seguir produciendo sentidos, y que es esa misma condición huidiza la que lo salva de no ser canonizado o museificado.

A raíz de esto, he intentado reflexionar, a partir del decadentismo como un trabajo de articulación y desarticulación de los signos, en torno a la potencia política de la escritura de Casal. La capacidad y la decisión de arruinar los sentidos del mundo a través de la configuración de las imágenes para formular una subjetividad emplazada en el vacío de la orfandad, el sufrimiento y la decadencia, es sin lugar a dudas una práctica política soberana en tanto diseña los fundamentos que sostienen la propia existencia y se resiste a ser atravesada por los significantes que estructuran la realidad. En este sentido, creo que la decadencia en Julián del Casal no puede considerarse sólo como un material francés que se importa y se resignifica para colmar el deseo de modernidad que signa a los sujetos latinoamericanos cosmopolitas, sino también como un mecanismo político que inaugura esa figuración moderna que cobrará relevancia en el siglo XX: la del escritor como un sujeto que hace de su vida un arte de la existencia y un arte de no ser gobernado que habilita la crítica y la resistencia. Esto último redimensiona y amplía el estudio de los vínculos entre literatura y decadencia ya que permite rebasar los límites del decadentismo para proyectarlo, paradójicamente, en ese futuro que se intenta derrumbar.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Casal, J. (1963). *Prosas*. La Habana. Consejo Nacional de Cultura. Volumen I, II y III. (Edición del centenario).

--- (2007) *Páginas de vida. Poesía y prosa*. Compilación, prólogo, cronología y bibliografía por Ángel Augier. Caracas. Biblioteca Ayacucho.

--- (2017) *Epistolario*. Transcripción, compilación y notas de Leonardo Sarría. Leiden: Almenara

Bibliografía general

Ahmed, Sara (2015): La política cultural de las emociones. México: PUEG-UNAM.

Aira, C. (1995) "La innovación", Boletín/4, Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Antelo, R. (2015) *Archifilologías latinoamericanas*. Córdoba: Eduvim

Balakian, A. (1968) *The Symbolist Movement: A Critical Appraisal*. New York: Random House

Benjamin, W. (1990) *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.

----- (2012) *El París de Baudelaire*. Buenos Aires. Eterna Cadencia.

Bloom, H. (2006) *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama

Calinescu, M. (1977) *Faces of Modernity: Avant Garde, Decadence, Kitsch*. Bloomington: Indiana University Press

Carter, A.E. (1958) *The Idea of Decadence in French Literature 1830-1900*. Toronto: University of Toronto Press

Contreras, F. (1930) Rubén Darío: su vida y obra de Rubén Darío. Barcelona: Agencia Mundial de Libro

Cvetkovich, A. (2018): Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas. Barcelona: Bellaterra.

Darío, R. (1985) *Poesías completas*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho

- (2011) *Los raros*. Buenos Aires: Losada
- Deleuze, J. (1990) *Michael Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa
- Derrida, J. (1998) *Espectros de Marx*. Madrid, España: Trota
- Didi-Huberman, G. (2008) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Bs.As.: Adriana Hidalgo.
- (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Espósito, R. (2005) *Inmunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires - Madrid: Amorrortu
- Foucault, M. (2004) *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: FCE
- (2003) *Historia de la Sexualidad II. El uso de los placeres*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- (2001) *Hermenéutica del sujeto: curso en el collège de France (1981-1982)*. Horacio Pons (trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (1988) "El Sujeto y el Poder", *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 50, N° 3, 3-20
- González, Aníbal (1983). *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas.
- Groys, B. (2016) *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra
- Gullón, R. (1890) *El modernismo visto por los modernistas*. Madrid: Ediciones Guadarrama
- Gutiérrez Girardot, R. (1983) *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México: FCE
- Habermas, J. (1981) *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Ediciones Gustavo Gili
- Halberstam, J. (2018): *El arte queer del fracaso*. Barcelona: Egales.
- Hext K. y Murray A. (comp) (2019) *Decadence in the age of modernism*. Maryland: John Hopkins University Press
- Huysmans, J. K. [1884] (1977) *Al revés*. Traducción de Rodrigo Escudero – Prólogo de Jaime Rest. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto
- Huyssen, A. (2010) *Modernismo después de la posmodernidad*. Buenos Aires: Gedisa
- Iglesias, C. (2009) *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia (1880 – 1900)*. Buenos Aires: Caja Negra

- Iriarte, I. (2017) *Del Concilio de Trento al SIDA. Una historia del barroco*. Buenos Aires: Ed. Prometeo
- (2017) "Rubén Darío y el dinero", CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas. Año 26, Nro. 33, 49-62
- Koselleck, Reinhart. (1997) *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Buenos Aires: Ediciones Paidós
- Lacan, J. (1999) Escritos I y II. Buenos Aires: Siglo XXI
- Laclau, E. y Mouffe, C. (1987) *Hegemonía y estrategia socialista*. Madrid: Siglo XXI
- Litvak, L. (1979). *Erotismo y fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch.
- Love, H. (2007): *Feeling Backward. Loss and the Politics of Queer History*. Cambridge (M.) & London: Harvard University Press. [Traducción parcial inédita en castellano: "Sintiéndose rezagad*. La pérdida y las políticas de la historia queer" (Introducción), por Lucas Morgan Disalvo.]
- Mahoney, K. (2015) *Literature and the politics of post-Victorian decadence*. Cambridge: Cambridge University Press
- Molloy, S. (2014) *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia
- Montaldo, G. (1994). *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Morley, N. (2004) "Decadence as a Theory oh History". En *New Literary History*, Año 35, N°4: 573-585
- Olivares, J. (1980) "La recepción del decadentismo en Hispanoamérica". *Hispanic Review*. 48.1: 57-76.
- Paz, O. (1965). "El caracol y la sirena", en *Cuadriño*. México: Editorial Joaquín Mortiz: 9-65.
- Picón Garfield, E. y Schulman I. A. (1984). *Las entrañas del vacío. Ensayos sobre la modernidad hispanoamericana*. México: Ediciones Cuadernos Americanos.
- Pierrot, J. (1981) *The Decadent Imagination 1800-1900*. Derek Coltman, trans. Chicago: University of Chicago Press
- Porrúa, A. (2011) *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía
- Praz, M. (1951) *The Romantic Agony*. Oxford: Oxford University Press

- Rancière, J. (2011) *Política de la literatura*. Buenos Aires: El Zorzal.
- (2014) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo
- Rama, A. (1985) *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama
- (1985). "Prólogo", *Poesías de Rubén Darío*. Caracas: Biblioteca Ayacucho
- Ramos, J. (1989) *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: FCE
- Reed, J. R. (1985) *Decadent Style*. Athens, Ohio: University of Ohio Press
- Ridge, R.G. (1961) *The Hero in French Decadent Literature*. Athens, Georgia: University of Georgia Press
- Ritvo, J.B. (2006) *Decadentismo y Melancolía*. Córdoba: Alción Editora
- Roggiano, A. A. (1987) "Modernismo: origen de la palabra y evolución de un concepto" en *Nuevos asedios al modernismo*, coord. por Iván A. Schulman. Barcelona: Taurus
- Romero, J. L. (1986). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Bs.As.: Siglo XXI.
- Rotker, S. (1992) *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena
- Sedgwick, E. K. (1998) *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad
- Simmel, G. (1987) "Las ruinas". *Revista de Occidente*, N° 76, 108-117.
- Silva, A. (1992) *De Sobremesa*. Buenos Aires: Losada
- Siskind, M. (2016) *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. México: FCE
- Sherry, V. (2015) *Modernism and the reinvention of decadence*. New York: Cambridge University Press
- Sverdloff, M. (2012) *Décadence y decadencia latina. À Rebours de Joris-Karl Huysmans como discurso autorreflexivo de la decadencia*. Buenos Aires: Repositorio Filosofía y Letras de la UBA. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1477>
- (2013-2014) "Catálogos decadentes: de la biopolítica al dispositivo estético", *Boletín de Estética*, CIF (Centro de investigaciones filosóficas). Año XI, N° 26, ISSN 2408-4417. 47-85
- (2015) "Retóricas de la decadencia: los tópicos de los discursos sobre la declinación desde la antigüedad hasta la modernidad", *Nova Tellvs*, 32-2, 9-55

Weir, D. (1995) *Decadence and the Making of Modernism*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1995.

----- (2009) *Decadent culture in the United States. Art and Literature against the American Grain, 1890-1926*. New York: State University of New York Press

Yurkievich, S. (1975). *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets.

Bibliografía específica

Arcos, J.L. (2003) "Notas sobre el canon. Introducción a un texto infinito sobre el canon cubano" *Unión*, 50, 60-64.

Ardanaz Agustina (2010) "El museo y la tradición en el "museo ideal" de Casal y en "Pensamientos en La Habana" de Lezama" en *Actas del Congreso "El Caribe en sus literatura y culturas. En el centenario del nacimiento de José Lezama Lima"*

Armas, E. de. (1979) "Julián del Casal, crítico de la sociedad colonial habanera" en *Prosa*. La Habana: Editorial Letras Cubanas

--- (1981) *Casal*. La Habana: Letras Cubanas

--- (1990). "Julián del Casal y el modernismo", en *Revista Iberoamericana*, nº 152-153, pp. 781-791.

Augier, A. (2007). "Julián del Casal en el contexto del modernismo hispanoamericano". En *Páginas de vida. Poesía y prosa*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

Barisone, J. (2000) "Julián del Casal y el decadentismo", *Las maravillas de lo real. Literatura Latinoamericana*, Buenos Aires, ILH, 59-66

Bouffartigue, S. (1999). "Maupassant en la Cuba de Casal", en *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*, La Habana: Casa de las Américas, 99-106.

Brizuela, M. (2018) "Autofiguraciones del sujeto en algunas crónicas de Julián del Casal", *Entre caníbales. Revista de literatura*. Año 2, Nº 8 163-176

Campuzano, L. (comp.) (1999). *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*. La Habana: Casa de las Américas

Cecere, F. (2018) "Rasgos de un modernismo "espectral" en la obra poética de Virgilio Piñera y Julián del Casal", *Centroamericana*, ISSN 2035-1496, Vol. 28, Nº. 1, 21-36

- Chazarreta, E. (2011) "Poética y variantes del mito: Venus en Julián del Casal, Rubén Darío y José Lezama Lima", *Synthesis*, 18: 125-139. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4970/pr.4970.pdf
- Federman, J. (1975) "La visión decadente del mundo en los cuentos y las crónicas de Julián del Casal". *Estudios críticos sobre la prosa hispanoamericana*. 121-134
- Fernández, R. (2018) "Mirar Troya, mirar Cuba: la mirada contemporánea de Julián del Casal y Antonio José Ponte." *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. Año IV, Nro. 7. ISSN: 2469-2131
- (2019) "Espectros de Cuba: imagen y anacronismo", *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Mar del Plata, ISSN 2313-9463
- (2020) "Bazar, mercancía y decadencia: Antonio José Ponte y Julián del Casal", *Revista Anclajes*, Universidad Nacional de La Pampa, Argentina. ISSN: 0329-3807 / E-ISSN: 1851-4669
- Figueroa, E. (1944) "Apuntes sobre Julián del Casal", en *Revista Iberoamericana*, Órgano del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Volumen VII, no. 14
- (1974) "Comentario biográfico y rectificaciones" y "Luz y sombra en la poesía casaliana", en *Julián del Casal: ensayos críticos sobre su obra* Miami: Ediciones Universal.
- Foffani, E. (2006) "El poeta en el bazar", *Katatay*, vol. 2, nro. 3-4, 193-202
- (2010). "La ciudad secular en la lírica modernista de José Martí y Julián del Casal. Apuntes sobre la imaginación poética urbana", en *Controversias de lo moderno*. Buenos Aires: Katatay, 241-262.
- Fuente Ballesteros, R. de la (2013) "Prometeo, Casal y Moreau". *Revista de El Colegio de San Luis*, vol. III, núm. 6, julio-diciembre, 86-104
- Gallardo Saborido, E. J. (2007) "La esquizofrenia simbólica de lo femenino en Julián del Casal y Gustave Moreau". *Orbis incognitus: avisos y legajos del Nuevo Mundo: homenaje al profesor Luis Navarro García / coord. por Fernando Navarro Antolín*, Vol. 2, 807-814
- García Vega, L. (2007) *Los años de orígenes*. Buenos Aires: Bajo la Luna
- Hernández Miyares, E. (1974) "Julián del Casal: sus ideas y teorías sobre el arte y la literatura" en *Julián del Casal: ensayos críticos sobre su obra* Miami: Ediciones Universal.

Henríquez Ureña, M. (1978). "Julián del Casal", *Breve historia del modernismo*. México: FCE, 115-134.

Jiménez, Luis A. (1974). "Elementos decadentes en la prosa casaliana", en *Julián del Casal: ensayos críticos sobre su obra* Miami: Ediciones Universal.

Kaliman, R. (1989) "La carne y el mármol. Parnaso y simbolismo en la poética modernista hispanoamericana", *Revista Iberoamericana*, Vol. LV, Núm. 146-147

Kanzepolsky, Adriana. (2019). Una "sombra terrible": enfermedad y muerte o lo no dicho en la correspondencia de Julián del Casal. *Alea: Estudios Neolatinos*, 21(1), 269-282. <https://dx.doi.org/10.1590/1517-106x/211269282> Visitado por última vez: 19 de enero de 2020

Lezama Lima, J. (1953) "Julián del Casal" en *Analecta del reloj*. La Habana: Orígenes

Martínez, M.L (2016) *Decadencia, genio artístico y recepción de Julián del Casal*. Boston University.

Miranda Cancela, E. (1983) "Prometeo en Julián del Casal", *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, ISSN 0213-1986, N°. 3, 15-28

Monner Sans, J.M. (1952). *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*. México: El Colegio de México

Montero, Oscar. (1989) "Las ordalías del sujeto: Mi museo ideal y Marfiles viejos de Julián del Casal", *Revista Iberoamericana*, 146-147, enero-junio, 287-306

--- (1993). *Erotismo y representación en Julián del Casal*. Ámsterdam: Rodopi.

--- (1998) "Casal y Maceo en *La Habana Elegante*", *Encuentro de la cultura cubana*, N° 10, 117-132

--- (1999). "Casal en la tienda habanera", en *El sol en la nieve: Julián del Casal (1863-1893)*, La Habana: Casa de las Américas, 69-73

Morán, Francisco (2008) *Julián del Casal o los pliegues del deseo*. Madrid: Verbum.

--- (2012) *Julián del Casal. In Memoriam*. Miami: Stockcero

--- (2006) "Hacia una dialéctica del amo y el esclavo: las cartas de Julián del Casal a Gustave Moreau", *Katatay*, N° 3-4

Ponte, A. J. (2004) *El libro perdido de los origenistas*. Sevilla: Renacimiento

Portuondo, J.A. (1937) *Angustia y evasión de Julián del Casal*. La Habana: Cuadernos de Historia Habanera

- Sancholuz, C. (2011) *Lecturas del Decadentismo en "De sobremesa" de José Asunción Silva*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7h248>
- Salvador, A. (2001). "Introducción" en *Julián del Casal. Poesía completa y prosa selecta*, Madrid, Verbum, pp. 13-33.
- (2006). "El museo ideal de Julián del Casal" y "Julián del Casal y la electricidad" en *El impuro amor de las ciudades (Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano)*. Madrid: Visor
- Schnirmajer, A. (2012) Prólogo y selección en Julián del Casal, *Flores de invernadero. Poesía y prosa*. Buenos aires: Corregidor.
- Schulman, I. A. (1963) "Las estructuras polares en la obra de José Martí y Julián del Casal", *Revista Iberoamericana*, Vol. XXIX, Núm. 56.
- (1968) *Génesis del modernismo. Martí, Nájera, Silva, Casal*. México: El Colegio de México
- (1976) "La Salomé de Julián del Casal y Guillermo Valencia: Trasposición y Werden", en *Estudios. Edición en homenaje a Guillermo Valencia*. Cali: Carvajal.
- Vitier, C. (1958). "Casal como antítesis de Martí. Hastío, forma, belleza, Asimilación y originalidad. Nuevos rasgos de lo cubano «el frío» En *Lo Cubano en la Poesía*, Univ. de las Villas, Dpto. de Relaciones Culturales, 242- 268.
- Villena, L.A. (1978). "El camino simbolista de Julián del Casal" de Luis Antonio de Villena, *Revista de literatura hispánica*, vol. 1, N° 7.
- Zaldívar, G. (1974) "Dos temas de la búsqueda metafísica en Huysmans y Casal", en *Julián del Casal: ensayos críticos sobre su obra*, Miami, Ediciones Universal.
- Zanin, M. (2019) "La agonía del artista". El jardín de los poetas. *Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*. Año III, n° 5.