

Ruinas y orfandad como soportes de la escritura o una alternativa para leer la decadencia en Julián del Casal



Rocío Fernández

CONICET - Universidad Nacional de Mar del Plata. Centro de Letras Hispánicas. Mar del Plata. Argentina.

Recibido: agosto de 2021
Aceptado: diciembre de 2021

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo reflexionar en torno a la configuración de la decadencia en una serie de crónicas y poemas de Julián del Casal (1863-1893). Para ello se trabajará, en primera instancia, con el arruinamiento de la nobleza habanera y la encarnación de dicha ruina como estrategias para configurar una subjetividad decadente o venida a menos. En segundo lugar, se hará foco en las diferentes maneras en las que el diseño de las imágenes en los poemas de *Hojas al viento* (1890) le permiten al sujeto no solo volver a transitar la experiencia de la orfandad sino también, al igual que con la decadencia de la nobleza, profundizarla aún más para vaciar los sentidos que sostienen su existencia e impulsar la literatura. A su vez, este abordaje buscará problematizar las maneras en las que la crítica ha pensado el decadentismo cubano para pasar de un análisis de tipo comparativo y/o corroborativo que busca encontrar en el modernismo una serie de tópicos o temas decadentes, para empezar a pensar el decadentismo como una poética que corroe los signos de la realidad para darle forma a una subjetividad arruinada.

PALABRAS CLAVE: Julián del Casal; modernismo latinoamericano; decadentismo; ruina; orfandad.

Ruins and orphanhood as writing supports or an alternative for reading decadence in Julián del Casal

Abstract

The aim of this article is to reflect on the configuration of decadence in a series of chronicles and poems by Julián del Casal (1863-1893). To this end, we will work, in the first instance, with the ruin of Havana's nobility and the incarnation of such ruin as strategies to configure a decadent or declining subjectivity. Secondly, the focus will

be on the different ways in which the design of the images in the poems of *Hojas al viento* (1890) allow the subject not only to revisit the experience of orphanhood but also, as with the decadence of nobility, to deepen it further to empty the meanings that sustain its existence and drive literature. In turn, this approach will seek to problematize the ways in which critics have thought Cuban decadentism in order to move from a comparative and/or corroborative analysis that seeks to find in modernism a series of decadent topics or themes, to begin to think decadentism as a poetics that corrodes the signs of reality to give shape to a ruined subjectivity.

KEYWORDS: Julián del Casal; latinamerican modernism; decadentism; ruins; orphanhood.

Ruínas e orfandade como suporte de escrita ou uma alternativa para leitura da decadência em Julián del Casal

Resumo

O objetivo deste artigo é refletir sobre a configuração da decadência em uma série de crônicas e poemas de Julián del Casal (1863-1893). Para isso, trabalharemos, em primeira instância, com a ruína da nobreza de Havana e a encarnação de tal ruína como estratégias para configurar uma subjetividade decadente. Em segundo lugar, o foco será nas diferentes formas em que o desenho das imagens nos poemas de *Hojas al viento* (1890) permite ao sujeito não só revisitar a experiência da orfandade mas também, como na decadência da nobreza, aprofundá-la ainda mais para esvaziar os significados que sustentam a sua existência e impulsionar a literatura. Por sua vez, esta abordagem procurará problematizar as formas como os críticos têm pensado o decadentismo cubano para passar de uma análise comparativa e/ou corroborativa que procura encontrar no modernismo uma série de temas decadentes, para começar a pensar o decadentismo como uma poética que corrói os sinais da realidade para dar forma a uma subjetividade arruinada.

PALAVRAS-CHAVE: Julián del Casal; modernismo latino-americano; decadentismo; ruínas; orfandade.

Arruinar para arruinarse

En marzo de 1888, Julián del Casal anuncia en *La Habana Elegante* un ambicioso proyecto inspirado en la obra de la escritora francesa republicana Juliette Lambert (1836-1936): 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. En la primera publicación, titulada “Capítulo I. El General Sabas Marín y su familia”, Casal realiza un retrato físico, psicológico, político y familiar sumamente mordaz de quien era Capitán General de la isla desde 1887. La crítica hacia el político no tarda en generar repercusiones tanto en la opinión pública habanera como en la vida del propio cronista: en efecto, luego de su publicación, las autoridades disponen la censura de la edición y el escritor primero es llevado a los tribunales, donde queda absuelto, y luego cesanteado del empleo que tenía desde 1881 en la Intendencia General de Hacienda. No obstante el escándalo y el perjuicio, Casal retoma su empresa el 10 de abril. Publica entonces los tres artículos sobre la antigua nobleza habanera en los que evidencia no solo una clara hostilidad hacia los españoles integristas sino una innegable simpatía hacia los

criollos independentistas. Como consecuencia, la directiva del Círculo Habanero, institución de la cual era órgano *La Habana Elegante*, hace público su desacuerdo con los escritos, y la revista, integrada en su mayoría por autonomistas,¹ deja de representar y de recibir aporte económico de dicha institución.

Si bien es verdad que Casal ya se desempeñaba como redactor de esta revista desde 1885 y como colaborador de *El Figaro* desde 1886 —la otra publicación literaria de relevancia en esa época en la isla—, quisiera rescatar este episodio polémico de 1888 no solo porque puede pensarse como una especie de momento inaugural, en tanto es probable que el escándalo haya puesto su nombre en el centro de la arena pública habanera dándole una mayor notoriedad, sino porque ofrece una clave de lectura sumamente productiva para pensar la relación del autor con el decadentismo. En términos generales, es posible afirmar que la crítica que ha trabajado esta cuestión lo ha hecho desde un abordaje comparativo y/o corroborativo a partir de la búsqueda de una serie de tópicos o temas que permitirían evaluar y/o definir qué tan decadentista es su obra.² Si bien estas lecturas pueden ser útiles para reflexionar en torno a las apropiaciones que el modernista hace del decadentismo europeo —evidenciando así los límites y las tensiones de dicha puesta en uso—, tienen el problema de presuponer que esta estética es, en efecto, tan solo un conjunto de tópicos. Es por esta razón que, siguiendo la concepción de Mariano Sverdloff (2012) de la subjetividad decadente como una voluntad consciente de constituirse a sí mismo como un ser venido a menos,³ y la noción de Juan Ritvo (2006) de esta estética como una formación que, a partir de una concepción agónica del tiempo, logra pausar y darle forma a la desintegración y a la ruina antes del final definitivo,⁴ quisiera proponer un abordaje que se centre en las diversas maneras en las que Casal corroe los signos de la realidad para darle forma a una subjetividad arruinada. Por último, y en sintonía con estas ideas, considero importante no perder de vista la productividad del decadentismo para los latinoamericanos en tanto sujetos atravesados por el deseo cosmopolita de entrar a la modernidad (Siskind, 2016): si para suplir la falta constitutiva de las subjetividades desfasadas del mundo, Casal debe aprender a hablar el idioma del decadentismo en tanto estética moderna, arruinarse será, paradójicamente, una forma no tanto de la pérdida sino de la ganancia en tanto productora de sentidos y valores.

Para empezar a pensar esto que digo es necesario revisar las mentadas crónicas sobre la antigua nobleza habanera. En estas, Casal hace una especie de lista de los nobles que todavía habitan en la isla: desde aquellos que todavía guardan su esplendor y

1 El Partido Liberal Autonomista surge en 1879 como una opción política pos-guerra-de-los-10-años que busca reformar el estatuto colonial para descentralizar la política y la legislación económica hasta alcanzar fórmulas de autogobierno.

2 Me refiero a los estudios de Federman (1975) y Jiménez (1974) sobre los aspectos decadentes en la prosa, a los aportes de Schulman (1976), Villena (1978) y Zaldívar (1974) en torno al simbolismo y el decadentismo en la poesía y a los abordajes comparativos de Gallardo Saborido (2007) y Salvador (2006) sobre las figuraciones 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).

3 En su tesis doctoral “Décadence y decadencia latina. À Rebours de Joris-Karl Huysmans como discurso autorreflexivo de la decadencia” (2012), Mariano Sverdloff parte de la idea de que el concepto de decadencia es un signo vacío sobre el que cada época proyecta sus propias significaciones. Este punto de partida lo lleva, en primer lugar, a diferenciar el discurso antiguo sobre la decadencia del discurso moderno, en el que sitúa al decadentismo de fin del siglo XIX; y, en segundo lugar, a abandonar la pregunta sobre la definición del decadentismo en tanto conduce a una producción de enumeraciones y series que terminan por caer en la tautología. En su lugar, Sverdloff se centra en el funcionamiento y en la articulación semiótica del decadentismo para afirmar que lo que destaca a dicha estética es que esta se constituye como un discurso autorreflexivo que encarna orgullosa y productivamente la decadencia en primera persona. Así, el crítico propone la subjetividad decadente como la construcción de una marcada voluntad de constituirse a sí mismo como un ser venido a menos a través de la puesta en funcionamiento de los signos de la decadencia, evidenciando no solo la semiologización del mundo finisecular sino también la capacidad de los sujetos de constituirse a ellos mismos como signos factibles de ser formados y deformados.

4 En *Decadentismo y Melancolía* (2006), Juan Ritvo piensa el decadentismo como una formación que logra pausar y darle forma a la descomposición antes del final definitivo. Esto lo lleva a proponer que dicha estética puede pensarse como la sublimación de la decadencia en tanto materia informe y disgregada, y como una sensibilidad particular para enfrentarse a las ruinas a partir del diseño de una mirada melancólica y una configuración agónica del tiempo.

buen nombre hasta los que se han ido empobreciendo y/o descuidaron su título. En este sentido, el contexto juega un papel fundamental ya que el estado del momento de la nobleza parece estar vinculado con los acontecimientos políticos recientes. Claro ejemplo de ello es la descripción celebratoria que hace el cronista de la participación de algunas familias nobles durante la Guerra de los Diez Años (1868-1878).⁵

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. Oculan 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. (Casal, 2007: 253-254)

Es imposible negar que en la pluma de Casal se descolocan la palabra “patria” y esta visión heroica de los hechos, pero si nos atenemos a las relaciones que consolidó en los ámbitos de sociabilidad de la época —los liceos, las revistas, los periódicos, las bibliotecas— podemos comprobar no solo la cercanía con el autonomismo, sino también la simpatía que tenía Casal por varios de los hombres que habían participado de la frustrada gesta independentista.⁶ En esta línea, la disgregación familiar, la decadencia económica, la pérdida de la identidad y el descuido del título nobiliario son elementos que si bien llevan a la ruina al marqués y a su familia, también los engrandecen en tanto ponen de relevancia el sacrificio en pos de la Patria. Si bien no es el objetivo principal de este trabajo, sería muy interesante revisar la presencia de ciertos resabios e influencias románticas en la obra de Casal y las maneras en que tales discursos o construcciones conviven o dialogan con el pesimismo y la voluntad de corrosión. En este sentido, y como primer acercamiento tentativo, creo que es

5 La Guerra de los Diez Años se inicia en la provincia de Oriente en octubre de 1868. 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 con la aprobación en 1869 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 solo 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 de 1870, 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.

6 Me refiero, por ejemplo, a la admiración que siente Casal por Antonio Maceo cuando lo conoce en 1890, registrada en una carta que el modernista le envía a Esteban Borrero Echevarría: “Solo 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” (2017: 319). Más adelante, en *Rimas* (1893), el poemario póstumo de Casal, aparecerá el poema “A un héroe” dedicado al líder independentista pero esta vez atravesado por un pesimismo y una desilusión que lo acerca extrañamente al poeta: “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” (2007: 197).

posible afirmar en este caso que el cubano no prescinde del ideal patriótico de tintes románticos sino que lo erige con el propósito de observar y admirar el arruinamiento que este produce sobre los sujetos que van tras él. El ejemplo del esfuerzo infructuoso del marqués de Santa Lucía, que abandona su bienestar para luchar por una independencia que sin embargo no se consigue, es sumamente ilustrativo: si, por un lado, refuerza el carácter inalcanzable del Ideal, por el otro, evidencia el valor de aquellos sujetos que, a pesar de dicha imposibilidad, se entregan por completo a la causa sin importar los resultados materiales o la utilidad de su inversión. Así, la ruina de esa nobleza independentista encuentra una forma de la subjetividad decadente, la de aquel que mientras se va desmoronando no pierde de vista el Ideal, que no menoscaba sino que, por el contrario, engrandece y produce admiración y, a su vez, revela la productividad del Ideal para corroer a los sujetos.

Ahora bien, si se continúa en la lectura y se rastrea la larga lista de nombres que aparecen en los tres capítulos que componen la crónica, lo que se observa es que, más allá del heroísmo patriótico del marqués de Santa Lucía y su familia, toda la nobleza está en proceso de transformarse en otra cosa. La contracara de la ruina económica ennoblecida por el Ideal será el de la decadencia del espíritu que trae aparejado el dinero que corrompe a la nobleza: del conde de Jibacoa se dice 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” (Casal, 2007: 258); y del conde de Barreto que “se dedica sólo a la agricultura” y que “prefiere la gloria de tener dinero a la de ostentar sus blasones” (258). Ambos casos muestran que la pérdida de las costumbres, el gusto por el dinero y el cultivo de los bienes personales los acercan a ese monstruo devorador de formas que es el burgués; no habría una transformación gradual producto del enriquecimiento sino un asalto violento de las formas por parte de esa nueva subjetividad que reduce la nobleza a un puro disfraz, a una apariencia vacía de espíritu aristocrático. En contraposición, y como ya vimos, era justamente la disminución del dinero del marqués, es decir, su ruina económica en pos del Ideal, lo que lo engrandecía y reavivaba su aristocratismo.

En “Salones habaneros. Gran baile de trajes”, una nota publicada en el diario *La Discusión* en febrero de 1890, Casal 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. (2007: 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” (2007: 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. (Casal, 2007: 297)

La fiesta de disfraces no solo se ha convertido en el último reducto de la riqueza aristocrática sino que vuelve a escenificar, al igual que sucedía con el conde de Jibacoa y de Barreto, a la nobleza como una forma de la apariencia, del disfraz, del vestido, a la que el cronista debe desenmascarar. La acción de revelar qué personaje hay detrás de cada máscara pareciera ser análoga a la actitud que asume el cronista en las tres entregas que le dedica a la antigua nobleza: es decir, la de mostrar qué hay en realidad detrás de cada título nobiliario, si un verdadero aristócrata o un simple burgués. Todo esto refuerza la idea de la nobleza como un nombre, una pura forma, que o bien ha sido devorada y vaciada de sentido por el monstruo del dinero o bien se sostiene en la heroicidad de aquellos que, a pesar de haber descuidado su fortuna, o, mejor dicho, a causa de esa ruina económica, continúan persiguiendo el Ideal que engrandece y le da sentido a su espíritu. En ambos casos, lo que queda claro es que hubo un pasado de esplendor de la nobleza habanera que ya no es tal y que, en algún punto, y paradójicamente, en el presente la forma de la verdadera aristocracia que identifica el cronista es la de la ruina en tanto es la pérdida económica en pos del Ideal la que ha resguardado a esos sujetos de la corrupción del dinero.

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 arruinarse en pos del Ideal a la que solo algunos sujetos distinguidos acceden. Si bien a partir de las crónicas sobre los bailes y eventos sociales se pueden identificar rasgos distintivos de esa nueva aristocracia —gusto refinado, sensibilidad artística, reconocimiento y cultivo del buen nombre, estilo personal, mobiliario y cultura acordes con las modas francesas—, es importante notar que no hay una receta o una indicación precisa que puedan seguir los sujetos para ser parte de esa nueva nobleza espiritual. Es justamente esa forma que no es revelada y/o definida del todo la clave de ese aristocratismo que, para ser tal, debe ser solo para unos pocos; si antes esa exclusividad estaba resguardada por un título nobiliario, ahora que este ha perdido valor pareciera haber sido reemplazado por el manejo de los signos y el designio del cronista. De esta manera, la literatura de Casal transforma, por un lado, la escritura en una vidriera en la que la nobleza se convierte en una mercancía factible de ser consumida: si bien no hay recetas, las crónicas exhiben una forma de ser aristocrático y evidencian el proceso de mercantilización de lo simbólico que comienza a darse a fines del siglo XIX. Por el otro, y en sintonía con esta cuestión, frente a las transformaciones y los embates que sufre la comunidad nobiliaria habanera, pareciera ser finalmente la literatura el espacio que, al mismo tiempo que democratiza los signos aristocráticos y los pone al alcance de aquellos que desean distinguirse dentro de la sociedad, resguarda el valor de esa última nobleza.

Para terminar de comprender esto, es preciso reparar en el cierre de la tercera y última crónica, ya que es allí donde se evidencia no solo que la forma actual de la nobleza es la de la ruina —y que por lo tanto para ser un aristócrata es necesario arruinarse— sino que además su encanto radica justamente en esa decadencia en tanto la convierte en algo que parece estar a punto de desaparecer.

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 Macurijés, el barón de Kessel, el conde de Riela 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. (Casal, 2007: 264)

En sintonía con la crónica del baile de trajes, vemos que lo único que queda de esa nobleza que disminuye a diario son los nombres y los títulos como formas vacías de contenido. Así, 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 en 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 se veía reflejado en la crónica del baile de trajes se constituye así en una metáfora del trabajo del cronista con los signos: no solo porque muestra el arruinamiento detrás de esos títulos nobiliarios, sino también porque permite vaciarlos de sentido para volverlos maleables y utilizarlos para diseñar su propia subjetividad. Así, los seudónimos con los que Casal firma las notas no solo son una máscara o un disfraz sino también una muestra de que la configuración de la decadencia está vinculada con la capacidad de los sujetos de horadar los signos para darse forma a sí mismos. En efecto, Casal no solo firma como Conde de Camors —volviéndose parte de esa ruina que ha construido— sino que, además, utiliza el seudónimo de Hernani, personaje de la obra homónima de Víctor Hugo (1830), para recordarle al lector que dicho disfraz es una estrategia que le permite acercarse al Ideal —en el caso de la obra, el personaje encarna a un noble para disputar el amor de Doña Sol—. Esto evidencia, por un lado, que el vaciamiento de sentido de los títulos de la nobleza habilita la apropiación de esa forma vacía; y por el otro, que ese primer paso es lo que hace posible la aristocratización del propio Casal que se construye a sí mismo como un noble más, es decir, como un sujeto que tuvo un pasado de esplendor —ficticio, como señala Lorenzo García Vega (1963)—⁷ y que ahora se ha transformado en un ser decadente y, por ende, refinado. De esta manera, es posible corroborar, 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 se erigen como narrativas capaces de producir nuevos sentidos y nuevas formas de acceso al Ideal en un mundo en el que los relatos políticos utópicos, como el del independentismo cubano, parecen haber perdido fuerza en el tejido social.

Si volvemos ahora —y a partir de este recorrido— a la escena inicial de la polémica de 1888, es factible concebir la anécdota biográfica como una escenificación del

7 En “La opereta cubana de Julián del Casal”, texto que luego va a incorporar en el famoso ensayo *Los años de Orígenes* (2007), el autor lee al modernista desde el existencialismo sartreano y determina que estamos ante una literatura burguesa en la que se diseña la figura del venido a menos con el propósito de construir una ficción de ruinosidad que le sirve al escritor para reponer un pasado de esplendor que no es tal.

arruinamiento, es decir, como un darse a ver que hace foco en el momento en que comienza a desmoronarse la vida del sujeto. El proyecto literario de Casal no solo va a evidenciar la imposibilidad de conciliar la escritura crítica con el puesto en la burocracia colonial y, por ende, el vínculo entre la escritura y el inicio de la ruina económica, sino que también va a exponer el posicionamiento ético y estético que radica en esa repetición del gesto corrosivo: lejos de ser amedrentado por la pérdida del empleo que sostenía la escritura, Casal reincide en la crítica a los españoles perjudicando a la revista y demostrando así que más que conjurar la decadencia lo que sostiene su obra es, como vimos en las crónicas sobre la nobleza, la profundización y la encarnación de la ruina.

Orfandad e imagen

En línea con estas estrategias de subjetivación vinculadas con el autoarruinamiento, quisiera rescatar otra escena, esta vez anterior y relatada por Ramón Meza en el *Estudio biográfico* (1910). En 1886, Aniceto Valdivia, amigo y compañero de redacción de Casal, 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” (en Casal 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.

Así, si 1885 es el momento en el que se termina de definir la soledad de Casal tras la muerte del padre, un año después pareciera ser el propio Casal el que construye su propia orfandad, al apartarse de su comunidad de lectura y emprender “con paso firme y decidido” esos “otros derroteros”. En el poema “Todavía”, de *Hojas al viento*,⁸ el sujeto cuenta que de niño vio a un niño huérfano y le preguntó a la madre “¿Qué hace el huérfano en el mundo?” (2007: 51); tiempo más tarde, y dado que la madre muere, la pregunta queda sin respuesta y se vuelve finalmente sobre el sujeto. Si el adverbio temporal que da nombre al poema pone de relieve la importancia que tiene la orfandad para la poética casaliana en tanto se constituye como una interrogante permanente que no cesa de volverse sobre el sujeto, es posible pensar, tal y como propone la anécdota de Meza, y en sintonía con la encarnación de la decadencia que veíamos anteriormente, que lejos de conjurar el vacío que produce la orfandad, Casal va a profundizar dicho estado a través del trabajo que realiza con la imágenes en sus poemas. Esto se puede apreciar en el poema “Autobiografía”:

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 desbruñado—,
siento que el corazón sube a mis labios,

⁸ Todos los poemas que se analizan de aquí en adelante pertenecen al primer poemario de Casal. Si bien no es el objetivo central de este trabajo, considero que dicha elección permite ir en contra de la lectura bastante difundida entre la crítica de que es recién en *Nieve* (1892) donde se detectan con mayor nitidez las influencias francesas del simbolismo y el decadentismo.

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 extasio,
como si dentro de mi ser llevara
el cadáver de un Dios, ¡de mi entusiasmo! (2007: 6-8)

Lo primero que destaca es el desdoblamiento del sujeto que ve el “semblante cada-
vérico” de su propia juventud entre sus brazos; el sentido metafórico de esa juventud
convalesciente simboliza la pérdida de las ilusiones y el “entusiasmo”, y es conse-
cuencia 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 refugios del Ideal —los misterios del Arte, los brazos de Aspasia, la fe
cristiana que, aunque se ubica en tiempos legendarios, se conserva en el fondo del
alma— estos funcionan como intentos vanos de sustituir la falta originaria; de modo
que 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 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 consecuente conciencia de dicha ficcionalidad genera dos efectos en la poesía de
Casal. En primer lugar, se produce una desconfianza sobre las apariencias en tanto
se sospecha que detrás de ellas se esconde una esencia o verdad; esto explica, por

ejemplo, la imagen/metáfora recurrente de una fruta con corteza de colores vivos e interior envenenado o de corteza áspera e interior dulce. En segundo lugar, se observa una tendencia a armar sentidos e imágenes para más adelante desarmarlas. Un ejemplo de esto se encuentra en el poema “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. (2007: 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 solo funciona porque las néveas palomas se asemejan a las perlas, sino también porque 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. (2007: 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 que le sigue a “Autobiografía” y que ya había sido publicado tempranamente en la prensa en 1883: me refiero a “Amor en el claustro”. En este poema, el sujeto 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. (2007: 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 llamativa la cantidad de poemas del modernista que, al igual que “Amor en el claustro”, se estructuran a partir de la mirada de un sujeto que no hace más que observar: como en “Todavía”, donde el sujeto se ve a sí mismo reflejado en ese otro niño huérfano, o en “Tras la ventana”, en el que se observa 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. (2007: 19)

En sintonía con la joven que al dirigir sus ojos hacia el Cristo crucificado ve aparecer la imagen de su amado, lo que se revela, nuevamente, es que, por más que se la intente 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 solo 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 yuxtaponen el amado muerto, sobre la pareja de enamorados, la imagen de la adorada muerta. No obstante, la figura inicial no queda eclipsada u oculta por la segunda sino que, al igual que sucede con la mancha que profana y degrada, se establece una especie de pugna o conflicto entre ambas visualidades en la que la aparición del amado/a muerto/a, es decir, de la falta originaria, más que sustituir, arruina el sentido de esas nuevas imágenes.⁹

Todo esto evidencia que son las imágenes mismas las que corroen al sujeto. Para reforzar esto que digo, vuelvo una última vez al 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, en la reconfiguración que hace el decadentismo de los símbolos, estos aparecen acompañados de un gerundio que materializa el paso del tiempo y vuelve

9 Esta cuestión ha sido abordada por parte de la crítica canónica, principalmente por Schulman (1963), a partir del análisis de las antítesis y la llamada “ley de los contrastes” que signa la escritura de Casal. Según el crítico, esta presencia constante de polaridades y de mundos opuestos evidencia la influencia de Baudelaire en la poética del cubano y contribuye a reforzar las tensiones y las pugnas entre sueño y realidad. Mi propuesta de lectura no va en contra de estas ideas sino que le agrega el carácter corrosivo que, a mi entender, tiene esa superposición de opuestos.

visible la fragilidad que los constituye: en efecto, si el diseño mismo de estos implica la detención del discurrir temporal y el congelamiento del sentido, en este caso lo que se captura es paradójicamente el proceso de desintegración. La nobleza cubana arruinándose lentamente o el collar desgranándose son, en este sentido, imágenes de la decadencia que se configuran a partir de esta puesta en escena de la desintegración 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. (2007: 43)

Las tres estrofas construyen tres tiempos distintos que dan cuenta de la evolución de la vida; 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 balbucean las plegarias matinales; en la juventud, la imagen de la amada, ante la que se riman las estrofas mundanales; y hacia el final, muertas ya la fe pasada y la pasión, la urna sagrada, al igual que el alma del sujeto que observa, parece estar vacía. Las variaciones no solo 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 que Casal hace de los verbos: en la primera estrofa, el niño “tiene” una urna que ya está ocupada con la imagen de María, mientras que en la segunda es él mismo quien “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 para llenar ese hueco que ha dejado la religión. De esta manera, al llenar él mismo la urna con el contenido que le da sentido a lo sagrado, Casal evidencia el artificio detrás del Ideal, es decir, el carácter *a posteriori* de dicho signo y, como consecuencia directa de ese conocimiento, decide, finalmente, al igual que sucedía con la desintegración de los símbolos, escenificar el momento en que se vacía la urna y, por ende, los sentidos que sostenían su existencia.

La ruina como soporte de la escritura

En 2012, Francisco Morán editó un libro homenaje a Julián del Casal que reunía todos los ensayos y notas que se habían escrito en la isla sobre el cubano. Además de compilar los textos 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. Por fuera de la invalorable contribución que implica la conformación y la difusión de un archivo, su aporte resulta productivo en tanto 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 esta línea, y con el propósito de cerrar estas reflexiones, llama la atención un recorte del libro de cuentas de uno de los ingenios que perteneció al padre del poeta: detrás de una de las páginas en las que se llevaban los números de la “Sociedad Gutiérrez y Casal” se ve una serie de versos que habría esbozado el modernista siendo un adolescente. En el reverso de la riqueza perdida aparece entonces la escritura o, mejor dicho, tras la disolución de la firma del padre, es la ruina misma del negocio la que sostiene la literatura. Así, de la misma manera que el arruinamiento de la nobleza permitía al sujeto reponer un pasado de esplendor —ficticio— y encarnar la figura del venido a menos, la decadencia se constituye no solo en objeto y poética para configurar una subjetividad moderna, sino en soporte mismo de la escritura.

A su vez, esta especie de *collage* involuntario que llega hasta nuestros días remite a la configuración de las imágenes que aparecían en “Autobiografía”, “Todavía”, “Amor en el claustro” o “Tras la ventana”, en las que el sujeto intenta proyectar en vano una ilusión sobre la pérdida y/o la falta. Los recortes de poemas y los versos del joven Casal se superponen a la decadencia del negocio del padre intentando compensar esa realidad arruinada a la que, como ya vimos, es imposible cubrir del todo. No obstante, esto no debe entenderse como una imposibilidad de la literatura sino más bien como una estrategia que la sostiene y la impulsa: en efecto, lo que he intentado demostrar tanto con la configuración y la encarnación de la ruina de la nobleza como con la profundización de la orfandad a partir del diseño corrosivo de las imágenes, es que el decadentismo casaliano no tiene que ver con la puesta en uso de los tópicos de dicha estética sino con una poética de arruinamiento de los signos y los sentidos que sostienen ontológicamente al sujeto para configurar una subjetividad arruinada. Así, lejos de agotar la escritura, la degradación se constituye en motor de la misma en tanto es paradójicamente el acecho constante de la ruina y de la falta lo que motiva y pone a funcionar el afán compensatorio de la literatura. Tanto la profundización y la encarnación de la ruina como la repetición de la pérdida y consecuente corrosión de sentidos que se produce a través de las imágenes que enfrentan una y otra vez al sujeto con su orfandad, se constituyen entonces en las estrategias predilectas de un decadentismo que arruina pero no destruye y que se vuelve productivo en tanto le permite a Casal ingresar a la modernidad.

Bibliografía

- » Casal, J. del (2007). *Páginas de vida. Poesía y prosa*. Augier, Á. (comp., pról., cronología y bibliografía). Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- » Casal, J. (2017). *Epistolario*. Sarría, L. (transcrip., comp. y notas). Leiden, Almenara
- » 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.
- » Gallardo Saborido, E. J. (2007). La esquizofrenia simbólica de lo femenino en Julián del Casal y Gustave Moreau. En Navarro Antolín, F. (coord.). *Orbis incognitus: avisos y legajos del Nuevo Mundo: homenaje al profesor Luis Navarro*, vol. 2: 807-814.
- » García Vega, L. (2007) [1963]. *Los años de orígenes*. Buenos Aires, Bajo la Luna.
- » Iglesias, C. (2009). *Antología del decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia (1880-1900)*. Buenos Aires, Caja Negra.
- » Jiménez, L. A. (1974). Elementos decadentes en la prosa casaliana. En *Julián del Casal: ensayos críticos sobre su obra*. Miami. Ediciones Universal.
- » Montero, O. (1998). Casal y Maceo en La Habana Elegante. *Encuentro de la cultura cubana*, N° 10: 117-132.
- » Morán, F. (2012). *Julián del Casal. In Memoriam*. Miami, Stockcero.
- » Ritvo, J. B. (2006). *Decadentismo y Melancolía*. Córdoba, Alción.
- » Salvador, A. (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.
- » Schulman, I. A. (1963). Las estructuras polares en la obra de José Martí y Julián del Casal. *Revista Iberoamericana*, vol. XXIX, N° 56.
- » Schulman, I. A. (1976). La Salomé de Julián del Casal y Guillermo Valencia: Trasposición y Werden. En *Estudios. Edición en homenaje a Guillermo Valencia*. Cali, Carvajal.
- » Siskind, M. (2016). *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. México, FCE.
- » Sverdloff, M. (2012). *Décadence y decadencia latina. À Rebours de Joris-Karl Huysmans como discurso autorreflexivo de la decadencia*. Tesis de doctorado. Buenos Aires, Repositorio de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1477>
- » Villena, L. A. (1978). El camino simbolista de Julián del Casal. En *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.