

Pureza, muerte y ¿deseo? en Julián del Casal

Ricardo de la Fuente Ballesteros¹

Resumen: Se estudia al modernista cubano Julián del Casal dentro del paradigma finisecular y se muestra su conexión con otros autores, desde Huysmans a Maupassant o Rollinat. Acuciado por su enfermedad, Casal rechazó la vida y la realidad; su obra está llena de pesimismo y desasimiento del mundo.

Palabras clave: Julián del Casal, pesimismo, muerte, pureza, deseo.

Abstract: The Cuban Modernist Julián del Casal is studied from a turn of the century paradigm, showing his connections with other authors, from Huysmans to Maupassant and Rollinat. Weakened as he was by illness, Casal rejected life and reality, and his works are full of pessimism and dissociation from the world.

Keywords: Julián de Casal, pessimism, death, purity, desire.

Muchas de las lecturas que se han realizado sobre Casal se basan en modelos de representación *queer*, si bien, con frecuencia, uno tiene la sensación de un uso especular por parte del crítico, que recrea unos cuantos detalles, más o menos significativos, para encajar esa lectura en un punto de partida que le ha de conducir a esa conclusión predeterminada, una lectura interesada que rompe con el tejido textual del conjunto de su obra. No debemos olvidar también que toda lectura implica a la propia psique del lector. Por mi parte, encuentro en Casal una fuerte dicotomía entre la ausencia del deseo, o la falta de representación de lo erótico, a la vez que una enorme frialdad ante el elemento sexual –y no soy el primero que ha resaltado esto (Zaldívar, Armas, etc.)- que contrasta con una evidente pasión en relación a ciertos temas, particularmente si se trata de la muerte, el arte o la expresión del sufrimiento. También quiero subrayar cómo Casal está respondiendo a un *paradigma*, o reproduciéndolo, que es lo que puede muy bien explicar lo que es su poesía y pensamiento.

En cualquier caso, ya en 1893 Enrique José Varona hablaba del “enigma” que escondía Casal, Portuondo incide en lo mismo apuntando a un sentimiento de culpabilidad dentro del poeta, Monner (30) habla del “secreto” y Armas (33-34) abunda en lo mismo para explicar la postura del poeta como una lucha interior entre los aspectos “negros” de su personalidad y las “facultades *blancas* del alma”, para concluir que “La razón de tal actitud hay que buscarla, sin duda alguna, en un conflicto sexual” (34). Pero fue Lezama Lima quien enfatiza el tema de la homosexualidad y la necesidad del poeta para disfrazarse –estela que seguirán autores como Óscar Montero (119), Rodríguez Monegal (350), Morán, incluso Ramón Meza empieza ya a feminizar a Casal-²:

Tus disfraces, como el almirante,
Que tapó la escuadra enemiga con un abanico,
O el monje que no sabe que espera en el Escorial,
Hubieran producido otro escalofrío en Baudelaire (Lezama 432)

¹ Profesor Titular en la Universidad de Valladolid. Especialista en literatura española de los siglos XIX y XX y literatura española e hispanoamericana *fin de siècle*. ricardodelaf@yahoo.es

² Para un buen panorama sobre las lecturas a que da lugar Casal véase el libro Montero (18 y siguientes).

Sin caer en psicologismos que puedan explicar la actitud del poeta parece que Casal tuvo una relación turbulenta con una mujer de mundo que le lleva a reaccionar en contra de esa aventura y que ha dejado algunos rastros en su poesía, por ejemplo en “A Berta”³, a la que teme por su hechizo que le hace ceder a sus “encantos”, “tiene los esplendores del ocaso / y el encanto temible de los mares” (*Poesías* 116), como era una mujer con pasado “todo en el mundo lo perdió mi alma” (*Poesías* 117). De manera que quiere separarse de ella, pues “y mi alma noble, soñadora y franca, / está por tu pasión envilecida, / como ligera mariposa blanca / en pantano de sangre sumergida” (*Poesías* 118). Este texto tiene sus réplicas en “Estatua de carne” y “Post umbra”. En el primer poema describe fríamente a una mujer, remitiendo a modelos escultóricos clásicos: “Al contemplar sus formas de bacante / que modelaran los artistas griegos, / sentí brotar, en mi alma tenebrosa, / las llamas ardientes del deseo” (*Poesías* 110), deseo que por otra parte no queda reflejado en el texto. Finalmente al saber la historia del personaje la compadece, pues nunca “probó la miel de los ardientes besos” (*Poesías* 110). Por lo que se refiere a “Post umbra” el poeta expresa su miedo a morir por sus excesos sexuales, hasta el punto que ve el corazón, donde antes el amor deambulaba, roído por los gusanos; ella buscará otro amante mientras su cuerpo se corrompe; en cualquier caso él soportará el martirio puesto que “¿Quién pretende que dure más de un día / el aroma de un lirio?” (*Poesías* 134).

Igualmente, una de sus crónicas (“Croquis femenino (Fragmentos)”. *La Discusión*, 12 de mayo de 1890) nos presenta a una cortesana, “demasiado inteligente para ser feliz”, una mujer terrible que te anula y que te lleva prematuramente a la muerte, una mujer que le perturba hasta en el momento en que tiene que escribir sobre ella: “¡Ah, cuántas cosas diría de ella si pudiese escribir tranquilamente estas líneas!” (*Prosas* II: 126).

De la misma manera, en su producción, hay un claro rechazo de la mujer vulgar y ciertos comentarios sobre el matrimonio que lo emparentan directamente con sus lecturas de Huysmans, Goncourt, Flaubert, etc. Me estoy refiriendo a textos como el de esta carta de 1850 de Flaubert en la que expresa su resignación a vivir soltero: “Je me fou du monde, de l’avenir, du qu’en-dira-t-on, d’un établissement quelconque, et même de la renommée littéraire, qui m’a jadis fait passer tant de nuits blanches à le rêver. Voilà comme je suis; tel est mon caractère, mon caractère est tel” (Borie 26)

Este rechazo del matrimonio en los escritores antes citados se opone a las ideas de Michelet o Zola, y es una forma de oposición a las ideas dominantes de la burguesía, a la vez que una marca de diferencia, como lo es también la enfermedad⁴ o la rareza. El amor es decepcionante, una bastardad, una “gruesa materialidad”, como dice Goncourt⁵, o algo repugnante, como Durtal deja claro en *Là-bas*:

“Elle le répugnait et il se faisait horreur! Etait-ce donc possible d’avoir tant désiré une femme pour en venir là! Et l’avait exhaustée en ses transports, il avait rêvé dans ses prunelles, il ne savait quoi! Il avait voulu s’exalter avec elle, plus haut que les délires mugissants des sens, bondir hors du monde, en des joies inexplorées et superneles! Et le tremplin s’était cassé; il demeurait les pieds dans la crotte, rivés au sol.

³ Publicada en *El Fígaro* el 28 de octubre de 1888, con el título de “A Coralia”.

⁴ En una carta de 1 de agosto de 1890 dice que padece “neurosis” (*Prosas* III: 82), en otra del 2 de febrero de 1891 asegura que “por ahí tengo fama de chiflado, todo el mundo me desdeña más o menos esbozadamente [sic: embozadamente]” (*Prosas* III: 83). Aparte de que creyera realmente padecer esta alteración nerviosa, se trata también de una forma de oposición al sistema normativo que opera en la sociedad.

⁵ “En somme, l’amour est une grosse materialité à côté de la spiritualité d’une pipe” (*Journal* VIII: 121).

Il n'y avait donc pas moyen de sortir de son être, de s'évader de son cloaque, d'atteindre les régions où l'âme chavire, ravie, en ses abîmes?" (Huysmans, *Là-bas* 187).

Casal en su crónica sobre Maupassant ("La vida errante. Guy de Maupassant" *La Habana elegante*, 13 de abril 1890) se alinea con las opiniones de estos escritores franceses, haciendo decir al autor de *Bola de sebo* que "no piensa casarse nunca porque nadie sabe las tonterías que una mujer puede hacernos cometer" (*Prosas* I: 208). En "Noches morosas" (*La Discusión*, 15 de enero de 1890) leemos: "La Miseria nos ha derribado al suelo, y el Hastío se entretiene en darnos de puntapiés. Para librarnos de este último, no tenemos más que dos caminos abiertos: el de la sabiduría y el del matrimonio. Pero como andando por éste nos aburrimos también, escojamos el prime-ro, porque, como dice Virgilio: *el hombre se cansa de todo, menos de aprender*" (*Prosas* II: 27). O en la crónica aparecida en *El Fígaro* en junio 2 de 1889 cita el siguiente proverbio oriental: "no te cases, no te restrinjas a una sola mujer" (*Prosas* I: 165).⁶

Esta visión negativa de la mujer está siempre presente en Casal. Un ejemplo lo tenemos en "Historias amargas. El primer pesar" (*La Habana elegante*, 10 de agosto 1890). El protagonista, Armando Morel, es "Un ser puro, bueno y cándido, es decir, un ser excepcional" (*Prosas* I: 210), también como des Esseintes él era el "último vástago de una familia de raza fina, nerviosa y degenerada" (*Prosas* I: 211). Se enamora de una "diosa de la moda", semejante a Cleopatra, a la Recamier..., y "Vivía sumergido perennemente en ese estado de somnolencia estúpida que el amor engendra en ciertos caracteres y esquivaba la compañía de los amigos que se atrevían a darle consejos" (*Prosas* I: 212). Finalmente en la noche de Carnaval la encuentra amartelada con un viejo rico.

Todavía más duro es el cuento "Historias amargas. La casa del poeta" (*La Habana elegante*, 17 de agosto 1890). Aquí el narrador quiere visitar la casa de un antiguo compañero que ha muerto prematuramente y cuyo talento prometía mucho (*Prosas* I: 214). Al llegar a la casa, le recibe su viuda. Su descripción es la que sigue: "fisonomía estúpida, repulsiva a simple vista y más repulsiva después". Más adelante: "Todo revelaba que era una mujer vulgar, una gallina humana, como diría un discípulo de Schopenhauer, apta sólo para cuidar la casa y dar a luz cada nueve meses" (*Prosas* I: 211). Después de salir de la casa y coger un coche comenta:

"Mientras llegaba al punto de mi dirección, no pude apartar de mi memoria el interior de la casa que acababa de abandonar. Y no sólo me expliqué que mi amigo dejara de cultivar las letras, en los albores de su gloria, después de haber alcanzado triunfos ruidosos, sino me asombré también, dados su carácter, sus gustos y sus cualidades, de que hubiera podido vivir tres años al lado de aquella bestia, de aquella mujer" (*Prosas* I: 216).

Por otro lado la casa es descrita como incómoda, vulgarísima, ordinaria, y en ella había un "vaho repugnante". Casal sigue al pie de la letra el paradigma finisecular pues, al fin y al cabo, la casa y los objetos que contiene es una proyección de la personalidad de quien la habita. Esta casa, sin belleza ni gusto, se diferencia de la casa del artista, donde todo es refinamiento, donde los objetos son evocativos y excitan la imaginación. El taller del artista (Hamon) es un lugar privilegiado para poder observar el sistema de valores institucionalizado del escritor, los objetos se convierten en signos llenos de significado que delimitan las fronteras del ideal. Este taller en el fin de siglo es ante todo una homología del escritor, su otro yo, su forma de definirse; pero

⁶ En cualquier caso, algún poema muestra también la nostalgia del matrimonio.

también, es su exilio voluntario, el lugar donde la soledad tiene sentido, espacio artificial que no tiene nada que ver con lo real: es su paraíso artificial donde puede dar rienda suelta a todas sus fantasías. Esto es precisamente lo que hace uno de los héroes finiseculares, des Esseintes, el protagonista de la novela de Huysmans que tanto tiene que ver con Casal y con toda la literatura de la época: “Ya desde entonces soñaba con una Tebaida refinada, en un lugar desértico confortable, en un arca inmóvil y acogedora donde pudiera refugiarse lejos del incesante diluvio de la estupidez humana” (*A contrapelo* 125).

Igualmente, en “Esbozo de mujer” (*La Habana elegante*, 12 de marzo 1893), Casal nos presenta a una mujer que compra objetos compulsivamente. El comentario del narrador sobre ella es éste: “En su ignorancia artística, lo mismo que en su mal gusto, revela por completo su femineidad” (*Prosas* I: 238). El médico que aparece en el relato ve en esta fiebre del derroche uno de los síntomas de la neurosis moderna. Pero es también ejemplo del hastío y se pregunta si hay alguien protegido frente a esta dolencia. En cualquier caso, estamos ante uno de los temas que la época está debatiendo, la falta de gusto contemporáneo, como deja bien claro este texto de Frantz Jourdain: “de cette élégance rastaquoère, de ce luxe bric-à-brac dont s’entourent les peintres à la mode a fin d’aguicher les gogos et hypnotiser les dames suaves et millionnaires qui ne détestent pas se laisser manquer de respect” (240).

Por otro lado, él encuentra en mujeres y hombres a hermanos semejantes a él, con los que cree participar en un mismo sistema de valores, con la misma cosmovisión e, incluso, un mismo destino. Así, en la “Crónica” aparecida en *El Fígaro* junio 2 de 1889 (nº 20: 7) donde alaba a una mujer que no se identifica con el medio cubano, ha estado en el extranjero, y su comportamiento es semejante al que tiene el poeta, es “de la más encantadora y de la más espiritual de las mujeres” (*Prosas* I: 163). Igualmente, el cronista comenta que ha visto un búcaro japonés en una tienda. Después de describirlo se lo ha querido ofrecer a María Cay para que lo tenga en su alcoba de mujer pura⁷ y desarrolla la idea de que ella va a sufrir el mismo destino que la Quimera que aparece en el búcaro, es decir, que está condenada –como el propio poeta– “a perseguir un ideal, tal alto y tan bello, que no lo podrás alcanzar jamás” (“Japonería” *La Discusión*, miércoles 2 de abril de 1890. *Prosas* II: 97). De la misma forma, en el texto dedicado a Gómez Carrillo: “porque sé que tu espíritu atesora / la pureza del alma soñadora / y el amor insaciable de lo bello” (*Poesías* 306). En “Flores de éter” “adora” a Luis II de Baviera, “solitario” como él, amante del Arte y al que ve participar de su mismo anhelo la “sed de lo extraño” (*Poesías* 227). Otras almas gemelas son las de Juana Samary –“Te amé porque en ti hallaba un alma hermana / Alegre en lo exterior y dentro triste” (*Prosas* III: 14)-, Huysmans como él “enamorado de lo bello y execrador implacable de lo feo” (*Prosas* I: 174), Francisco de Icaza –“Pocos aman tanto lo bello y odian tanto lo vulgar” (*Prosas* I: 200)-, Maupassant (*Prosas* I: 207-210), Bonifacio Byrne (*Prosas* I: 271-280), Esteban Borrero (*Prosas* I: 260-264), etc.

Asimismo se identifica con las personas que él cree que van a participar de su propio drama, y Casal proyecta en ellos su mismo estigma, la muerte prematura. Tal es el caso de Arburu que “Estaba predestinado a morir joven” (*Prosas* I: 280), pues “Una corriente de simpatía nos arrastra hacia esos genios malogrados” (*Prosas* I: 281). Lo mismo le sucede con Juana Borrero, pues ella también ha sido llamada por la poesía, por lo que está condenada a la tristeza:

¡Doce años! Mas sus facciones

⁷ Esta idea de pureza la reitera en “Kakemono” al hablar de “sus formas virginales” (*Poesías*: 216)

Veló ya de honda amargura
La tristeza prematura
De los grandes corazones
(“Galería infantil. Juana Borrero”. *Poesías* 331)

Es lo mismo que dirá en su poema “Virgen triste”:

... tu alma de artista,
Huyendo de su siglo materialista,
Persigue entre las sombras de hondo letargo
Ideales que surgen ante su vista.

¡Ah, yo siempre te adoro como un hermano,
No sólo porque todo lo juzgas vano
Y la expresión celeste de tu belleza,
Sino porque en ti veo la tristeza
De los seres que deben morir temprano!” (*Poesías* 302)

El rechazo a la vida de Casal es una contante, ya en un poema tan temprano como “Autobiografía”, perteneciente a *Hojas al viento*, vemos cómo la muerte le deja solo en el mundo –otro de sus temas reiterados, unido al sentimiento de orfandad, como en “Todavía”-, pues le arrebató a sus compañeros. La vida es como un “fardo” (*Poesías* 56), algo que repite en “El arte” (*Poesías* 94). La muerte es referencia insistente en poemas como “Nocturno”, “Engaño de”, “Ofrenda”, “Fatuidad póstuma”, “Post umbra”, “Pax animae”, “Nihilismo”, “Para una muerta”, “Cuerpo y alma”, “Horridum somniun”,... Aparece, además, conectado con la mujer. Así, en “Nocturno” dice explícitamente que la época de amar ya pasó y “hallo siempre satánicos placeres / en disechar sus muertos corazones” (*Poesías* 98). En “Engaño de” leemos “soy un muerto que marcha todavía... / No me tientes mujer: ¡respeto a un muerto!” (*Poesías* 102). Asimismo, en “Bajo-relieve” encontramos un gladiador herido en el circo romano, la muchedumbre le grita para que siga luchando, le ofrecen sexo y riqueza, pero el gladiador (Casal) lo que hace es renunciar: “desdeñando los placeres vanos / que ofrecen a su alma entristecida, / sepulta la cabeza entre las manos / viendo correr la sangre de su herida” (*Poesías* 152). Igualmente, en “La agonía de Petronio”, nos encontramos otro *alter ego* puesto que es un “bardo decadente”, mientras se desangra, la muerte le libera: “libre por siempre de mortales penas” (*Poesías* 160).⁸ En “Pax Ani-mae” su corazón está muerto y abierto a “los cuervos sepulcrales”; la vida es un desierto poblado de espectros; sólo ve un “astro oscurecido” y su oído percibe “algo extraño y confuso y misterioso / que me arrastra muy lejos de este mundo” (*Poesías* 192).

El rechazo de la vida hay que conectarlo con el de la realidad. En “Tras una larga enfermedad” pide a Dios que no se la deje ver, que oculte a su vista “la desnudez de la miseria humana” (*Poesías* 204).

Casal analiza lúcidamente el mal que le aqueja. Su enfermedad física le lleva al pesimismo, pero también a un desasimiento del mundo, en el que sólo encuentra insuficiencia y putrefacción, que anticipa la suya inevitable y próxima. Por ello su idealismo, su ansia de ideal, y su rechazo de la *physis*, de lo corpóreo. Por otro lado,

⁸ Nótese que en ambos casos son personajes que no se inclinan ante el poder, son unos rebeldes, como otro que tiene particular interés para Casal, como es Prometeo, que no se achanta ante Zeus y cuyo único orgullo es sufrir (“Las Oceánidas”, *Poesías* 147-150). La idea de la rebelión la desarrolla el cubano también en textos como “La muerte de Moisés” o “Al juez supremo”.

esto era algo que estaba en el ambiente y que seguramente le hubiese hecho suscribir las palabras de Remy de Gourmont “L’idéalisme est une doctrine immorale et désespérante, anti-social et anti-humaine, et pour cela l’idéalisme est une doctrine très recommandable en un temps où il s’agit non de conserver mais de détruire” (*Le Chemin de velours* 214).

De aquí la búsqueda de un refugio. Los héroes finiseculares son solitarios, se aíslan de la vida social. Hay un espectáculo alrededor de la soledad del artista que se siente un exiliado del mundo en el que vive y de su época. Todos están a la búsqueda de una “tebaida”, como hace des Esseintes, un lugar ideal donde se pueda refugiar de la realidad. Al igual que él Casal. Como escribe en una carta del 19 de marzo de 1891 dice:

“Ahora pienso buscar una habitación alta, aislada en una azotea, abierta a los cuatro vientos, porque pienso aprender a pintar y porque creo que mi neurosis, o como se llame mi enfermedad, depende en gran parte de vivir en la ciudad, es decir, rodeado de paredes altas, de calles adoquinadas, oyendo incesantemente el estrépito de coches, ómnibus y carretones. Procuraré irme a vivir a un barrio lejano, cerca del mar, para aguardar allí la muerte, que no tardará muchos años en venir. Mientras llegue, viviré entre libros y cuadros, trabajando todo lo que pueda literariamente, sin pretender alcanzar nada con mis trabajos, como no sea matar el tiempo.” (*Prosas* III: 85)

En su crónica “El doctor Francisco Zayas”, describe así su consulta:

“Y es que el sufrimiento, heraldo terrestre de la divina amazona que se llama Muerte, nos hace iguales a todos. Ningún sitio es más adecuado para curarnos del orgullo de vivir o para palpar la irremediable miseria que pesa sobre la humanidad. Creo muy saludable ese lugar, lo mismo que toda cosa que nos infunda el asco de la existencia y la nostalgia del otro mundo mejor. Yo entro siempre en aquella antesala, con el mismo estremecimiento que a un pequeño hospital. Allí vibran en mis oídos la respiración cavernosa de los pechos heridos por la tisis o el silbido seco de los pulmones atacados por el asma; brillan ante mis ojos las arborescencias que los herpes dibujan sobre la piel o el pus que mana, como crema de ámbar, de las llagas en putrefacción, y siento el vaho cálido de los organismos abrasados por la fiebre o la humedad viscosa de los miembros deformados por la lepra.” (*Prosas* I: 254)

Descripciones semejantes se repiten en su obra, ya sea en prosa o en verso, y la *episteme* de la época no deja de hacerse eco de ello, por lo que Casal lo que hace es insertarse en la misma. Recordemos uno de los autores a los que cita, Rollinat⁹, y poemas como éste

“La Putréfaction”

Au fond de cette fosse moite
D’un perpétuel suintement,
Que se passe-t-il dans la boîte,
Six mois après l’enterrement?

⁹ En una crónica dedicada a “Manuel Reina”, y publicada en *La Habana elegante*, el 20 de diciembre de 1885, habla de una traducción de *Neurosis* por parte del poeta cordobés junto a Valdibia, pero que no fue publicada (*Prosas* I: 179-86).

Verrait-on encor ses dentelles?
L'œil a-t-il déserté son creux?
Les chairs mortes ressemblent-elles
À de grands ulcères chancreux?

La hanche est-elle violâtre
Avec des fleurs de vert-de-gris,
Couleurs que la Mort idolâtre,
Quand elle peint ses corps pourris?

Pendant qu'un pied se décompose,
L'autre sèche-t-il, blanc, hideux,
Ou l'horrible métamorphose
S'opère-t-elle pour les deux?

Le sapin servant d'ossuaire
Se moisit-il sous les gazons?
Le cadavre dans son suaire
A-t-il enfin tous ses poisons?

Sous le drap que mangent et rouillent
L'humidité froide et le pus,
Les innombrables vers qui grouillent
Sont-ils affamés ou repus?

Que devient donc tout ce qui tombe
Dans le gouffre ouvert nuit et jour?
— Ainsi, j'interrogeais la tombe
D'une fille morte d'amour.

Et la tombe que les sceptiques
Rayent toujours de l'avenir,
Me jeta ces mots dramatiques
Qui vivront dans mon souvenir:

«Les seins mignons dont tu raffoles,
«Questionneur inquietant,
«Et les belles lèvres si folles,
«Les lèvres qui baisèrent tant,

«Toutes ces fleurs roses et blanches
«Sont les premières à pourrir
«Dans la prison des quatre planches,
«Que nulle main ne peut ouvrir.

«Mais, quant à l'âme, revit-elle?
«Avec son calme ou ses remords,
«Faut-il crier qu'elle est mortelle
«Ou qu'elle plane sur les morts?

«Je ne sais! Mais apprends que l'ombre
«Que l'homme souffre en pourrissant:
«Le cadavre est un muet sombre,
«Qui ne dit pas ce qu'il ressent!»
(*Les Ténèbres. Névroses* 379-381)

Es la voluptuosidad de la muerte, el espectáculo de la descomposición, de la caída, la agonía de un cuerpo o de una época (Ariès, Sáez Martínez 68). Es la expresión de las inquietudes más íntimas del escritor (Peylet 196).

El reiterado tópico de la melancolía, del *spleen*, del *ennui*, es una constante en la literatura finisecular (Fuente Ballesteros “Vencidos por la vida: el hastío de Casal”). No hay más que ojear cualquiera de las novelas de Huysmans o los Goncourt para observar que el desdén hacia el mundo exterior se acompaña de un sentimiento de vacío, de angustia, de desprecio por la muchedumbre, a la vez que por una mirada nulificadora del sujeto¹⁰, con el único asidero del arte y el ideal frente a un mundo que se deshace. Ciertamente que hay mucho de solipsismo en el ascetismo schopenhaueriano, que es la fuente frecuentada tanto por el cubano como por los franceses¹¹, y que en el caso de Huysmans tiene que volverse hacia la religión en sus últimas novelas, como *En rade*, como única forma de poder soportar ese vacío. En Casal lo que se encuentra es una aceptación de la cesación, a la vez que el arte, a veces le es insuficiente frente al vacío existencial, la desesperanza. El narcisismo casaliano, su recreación del yo en el mundo del arte parece que sólo encuentra un apoyo en el ansia de pureza. El rechazo del cuerpo, un cuerpo enfermo, por cierto, es también el rechazo del deseo. Dentro del modelo freudiano Casal pertenecería a la categoría de los melancólicos¹². La pulsión muerte se sobrepone al principio del placer y condena al sujeto a la vuelta hacia lo inorgánico, es decir, hacia el reposo absoluto, hacia la muerte que es la extinción del deseo¹³.

En otra de sus crónicas (“Libros nuevos”, *La Discusión*, 6 de junio de 1890), conecta su repugnancia por la vida, la insuficiencia de la misma y el hastío que impregna todo su quehacer con la literatura moderna a la que él se adscribe:

“todos estos poetas que son, a mi juicio los mejores de Europa, sin haber cantado el advenimiento de las ideas democráticas, ni las maravillas de la electricidad, ni las conquistas de la ciencia, ni la altura de la torre Eiffel, etc. –cosas muy buenas, muy útiles y muy meritorias, pero que nada dicen al alma poética–, son esencialmente modernos porque en sus obras se refleja, como en bruñido espejo, el malestar permanente, el escepticismo profundo, la amargura intensa, las aspiraciones indefinidas y el pesimismo sombrío, frutos amargos y ponzoñosos extraídos del fondo de sus almas, a fuerza de sufrimientos, de estudio, de análisis y de investigaciones que envenenan la atmósfera e inoculan el asco de la vida, haciendo volver el pensamiento a esos seres morfizados del ideal hacia los espacios siderales del ensueño o hacia los campos remotos de las edades grandiosas, lejanas y desaparecidas.” (*Prosas II*: 145).¹⁴

¹⁰ En una carta de fecha 19 de marzo de 1891 dice: “mi ideal consiste hoy en vivir obscurecido, solo, arrinconado e invisible para todos, excepto para usted y dos o tres personas.” (*Prosas III*: 85).

¹¹ Cita al filósofo alemán en “La vida errante. Guy de Maupassant” (*Prosas I*: 209), “Historias amargas. La casa del poeta” (*Prosas I*: 211), “Noches morosas”, donde cita una idea de Schopenhauer y luego desarrolla la circularidad de la existencia, que toma de éste (*Prosas II*: 26).

¹² “La melancolía se caracteriza psíquicamente por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones, y la disminución del amor propio”. (Freud, “Duelo y melancolía”: 2091).

¹³ En “Más allá del principio del placer” Freud dice: “*La meta de toda vida es la muerte*” y “*Lo animado era antes que lo inanimado*” (2526). Asimismo, “según nuestra hipótesis, los instintos del yo proceden de la vivificación de la materia inanimada y quieren establecer de nuevo el estado inanimado. En cambio, es innegable que los instintos sexuales reproducen estados primitivos del ser animado” (2529).

¹⁴ Lo mismo sucede en su retrato a “Juana Borrero” (*Prosas I*: 267) donde nos da cuenta de las deficiencias de la vida, el asco por lo material, etc.

En suma, la elección de la pureza en Casal, creo, es un ejemplo del “fantasma” freudiano¹⁵, es la expresión de un conflicto, la representación de una realidad psíquica, la representación simbólica de las decisiones del poeta, en este caso, la renuncia al cuerpo y la aspiración a un mundo mejor que el de su paso por la tierra y la eliminación del deseo¹⁶, expulsado de su imaginario y de su escritura. Que se trata de un movimiento defensivo, es evidente, al igual que lo es su necesidad de crear un universo compensatorio, en este caso el arte. Algo que ha aprendido de sus modelos decadentes europeos, particularmente de Huysmans. Si bien, las tensiones que se encuentran en los escritores europeos como la crueldad, el satanismo, etc., que activarían las ideas mantenidas por Freud en “El problema económico del masoquismo” (Limat-Letellier107), no encuentran una honda repercusión en Casal, salvo el pálido reflejo del cuento “El amante de las torturas”, que me parece más eso, un reflejo, que algo coherente con toda la producción casaliana, pues es además anómalo que sólo se encuentre un texto en esa dirección y que no haya otros ejemplos para apoyar la veta de la satisfacción en la destrucción, en el dolor. El cuento ha sido sacado de sus casillas en lecturas deconstruccionistas como la de Montero que entiende el texto como de un erotismo anómalo (69) y que lleva a Morán a interpretar que, cuando introduce su mano el protagonista en el pantalón para ceñirse un cilicio que porta, estamos ante una masturbación, y no necesariamente ante una simple recolocación del cilicio que lleva el personaje¹⁷. No me puedo demorar en el análisis del cuento ni a entrar en polémicas, pero se trata simplemente de una historia en la que están implicados, un narrador, *alter ego* del cronista, un librero y un sujeto amante de lo raro, como el propio poeta, y que lleva su rareza en la línea de un personaje como el Durtal de Huysmans, por colocarlo en contexto, a la vez que, como es habitual, el espacio recreado en el relato, la decoración, está al servicio del carácter del protagonista y sirve para explicar su anomalía. Es más, si el texto fuese fatalmente masoquista se debería dar una identidad entre el narrador y el protagonista, siguiendo a Freud, el deseo está unido a trazas “mnésicas” y encuentra su prolongación en la representación de esas percepciones que se convierten en signos de satisfacción, pero no soy capaz de ver esa satisfacción en quien narra la historia, ni encuentro parangón con lo que se ofrece en textos como los de Mirbeau (*Le jardin des supplices*), Rachilde, o el citado Huysmans, por poner un ejemplo.

Pero volvamos al ideal de pureza que lleva a Casal hacia su madre, hacia la fe católica de su infancia, como dice en esta crónica (“Para las mujeres. Introducción”. *La Discusión*, 2 de abril de 1890):

“Yo no ambiciono, en mi carrera literaria, más que las miradas de vuestros ojos o los besos de vuestros labios, cualquiera de esas cosas vale más que las aclamaciones de las turbias ebrias o los elogios de los críticos más imparciales. Vosotras no extrañaréis, como mis amigos modernistas, que yo prefiera la luz de la luna a la de los focos eléctrico, la torre de Pisa, como Maupassant, a la torre Eiffel; las baladas melancólicas de Heine a los decretos sanguinarios de Bismarck, el imperio liberal de D. Pedro a la república liberal de Da Fonseca, ni de

¹⁵ “Imagen mental o representación imaginaria que, en psicología clásica, designa el producto de una actividad interior, consciente o subconsciente, distinguiéndose de la percepción de la realidad u oponiéndose a ella.” (Fedida 86).

¹⁶ Zaldívar ya lo señaló: “El poeta invoca la castidad en su desesperado anhelo de perfección, que en él se traduce en supresión del deseo físico” (121).

¹⁷ “La ropa sirve tanto para *velar* como para *revelar* la erección. La mano que se introduce por lo alto del pantalón, sugiere un juego simultáneo de encarcelamiento y fuga, de restricciones y liberalidad, de tortura y placer, de prohibición y transgresión. La visibilidad del sexo está en proporción directa al silencio que se crea a su alrededor” (Morán 128). En suma, la pregunta del librero la toma como una alusión deliberada a la masturbación (Morán 129).

que conserve cual hostia blanca en cáliz cincelado, por venerar la memoria de mi madre, la fe católica en una época de escepticismo, o el culto de la aristocracia, por odio a lo vulgar en un siglo ferozmente democrático.” (*Prosas II*: 96).

Así tiene sentido un poema como “A la castidad”. Lo que aquí desea es “la calma de los puros corazones (*Poesías* 198) y explica también que no quiera desarrollar lazos sentimentales, ante la seguridad de su próxima muerte y que invite a una mujer a amar a otro (*Poesías*, “Esquivez” 291), pues no quiere en la hora de su muerte “llevarme ni un recuerdo de la Tierra” (*Poesías* 291). Es más:

Perdí el ardor de mis primeros años
Y me alejan del campo de la vida
Sueños de artista y hondos desengaños. [...]

Deja que en mi Tebaida misteriosa
Suspire por mis días halagüeños,
como en húmeda celda silenciosa
lloran los monjes sus difuntos sueños

Ansia de perfección mi ser consume,
Aunque me rindo en lodazal infecto [...]
(*Poesías* 292)

Es decir, Casal ahoga cualquier deseo pues no tiene más que desesperanza y todo lo que el mundo le puede ofrecer no le interesa, a lo más que llega es a adorar a una mujer como un hermano (“Virgen triste”, *Poesías* 301). El mundo está vacío y la única forma para dar sentido a su existencia es tratar de mantenerse inmaculado ante la suciedad de la vida: “Iguala mi pureza a la del nardo, / mas vivo solitario como un cardo / sin que escuche jamás voces amigas” (“El hijo espurio”, *Poesías* 260). A su cuerpo miserable opone la “hostia consagrada”, Dios le ha hecho vivir en “la inmundicia de mi carne / como vive una flor presa en el cieno (“Cuerpo y alma”, *Poesías* 313). De esta manera pide a Dios que purifique su “carne corrompida”, que le libere del sufrimiento: “que la alondra no viva junto a un tigre / que la rosa no viva junto a un cerdo”. Por otro lado, no debemos olvidar que esta idea de la pureza, de la castidad estaba en el ambiente de época, como señaló Herrero¹⁸ hace años y como modestamente yo mismo ensayé en un estudio sobre Ganivet.

Un poema significativo en que quiero detenerme ahora pone sobre el tapete tanto el tema del deseo como el de la muerte y putrefacción. Me refiero a “Horridum somnium”. El texto plantea un “áureo enjambre de sacros ensueños!” (*Poesías* 238), unos ensueños que en las noches de insomnio perturban su “espíritu enfermo”. En el fondo “glacial” de su alma duerme el deseo (“cripta negra en que duerme el deseo”). De esa forma, en esas noches ha visto a “Anactoria, la amada doliente” (*Poesías* 239), “a María, la virgen hebrea, “a la mística Elena” y “a Elenora, la pálida novia” (idem).

Pero un día se desarrolla toda una danza de la muerte en la que ve a su cuerpo arrojado “en el fondo de fétido foso / donde airados croajaban los cuervos” (*Poesías* 239). El cuerpo se deshace entre líquidos putrefactos, insectos y gusanos –“largas sierpes de piel solferina” (240)- pululan en el banquete de la descomposición e incluso

¹⁸ “La castidad y la virginidad son la expresión imaginaria de ese horror a la contaminación de la sociedad de la época: sólo una pureza absoluta puede liberarnos del vómito de la bestia” (37).

“un cuervo de pico acerado / implacable roíame el sexo” (*Poesías* 240). Junto al lugar donde se producen estas transformaciones del cuerpo “espectrales mendigos”, “impuras mujeres” y “aterrados mancebos, contemplan ese proceso de destrucción corporal o se revuelcan lascivamente. El poema termina con un colofón en el que el poeta nos informa que este espectral cuadro se ha repetido en varias ocasiones y ante el horror de la muerte ha tenido que invocar al Dios de la infancia para preguntarle si: “¿será sólo el ensueño pasado / el que logre palpar mi deseo / en la triste jornada terrestre? / ¿Será el único, ¡oh Dios!, verdadero?! (*Poesías* 241).

Óscar Montero (146-153) en una brillante lectura conecta el texto con “Salomé” y otros poemas casalianos. Según este crítico “*Nieve* es la elegía al cuerpo sacrificado a la imagen. En el marco del *museo*, el cuerpo de Salomé se reduce a dintorno de luz y pedrería. En el marco de la fosa, el cuerpo del poeta se transforma en la imagen visionaria y profética de la putrefacción de la carne” (146-47). Igualmente conecta los “ensueños”, algo propio del poeta, con el precio que ha de pagar el “cuerpo de cuya corrupción se nutre lo visionario” (148). La conclusión a la que llega la exégesis de Montero, después de una serie de disquisiciones que acercan el poema al modelo simbolista de Moreau y al barroco de Rembrandt, pasando por la representación de Salomé en Huysmans¹⁹, es la siguiente:

“El rostro en Casal, sin embargo, no es la imagen finalmente distanciada de la Salomé de Huysmans. El rostro es el suyo propio. La Medusa, la mujer-monstruo castrada y castrante, es Casal.

[...]

El poeta de “*Horridum somnium*” se convierte en la mujer-monstruo. No sólo ha invertido su identidad sexual sino que la ha borrado, o mejor dicho la ha deformado. La voz lírica de Casal ha cruzado los límites del sujeto que la enuncia. [...] Podría decirse que su obra incorpora, a veces violentamente, casi sádicamente, el pánico homofóbico ajeno. Lo incorpora a una representación, a una imagen, que junto a la ubicua enfermedad, literalmente devora el cuerpo. Sin embargo, la representación estética del erotismo indecible es paliativa, puesto que su poder, el peso erótico de su manejo de la letra y de su energía figurativa, es superior a la taxonomía opresiva del deseo ajeno, no porque esa taxonomía sea simplemente irrisoria sino porque precisamente todavía es terrible y letal” (151-52).

Por lo que se refiere al colofón del poema y a la pregunta que se hace Casal en relación a si “¿será sólo el ensueño pasado / el que logre palpar mi deseo...?”, Montero responde:

1) No, “el ensueño” no “palpa” “mi deseo”, literalmente, el poema no toca mi cuerpo, no lo marca estéticamente con su contacto erótico, y en tal caso no hay poema. 2) Sí, entonces sólo “el ensueño” del poema importa y todo es escritura y representación (152).

Sin entrar en una controversia, hay algo mucho más sencillo que la “escritura” y “representación”, o en la inversión que propone nuestro colega, en este poema que “retrata” a su autor y que se anuda perfectamente con todo lo que he dicho hasta este momento. El pensamiento de Casal es machaconamente reiterativo y dualista. Se trata

¹⁹ Para este tema y las conexiones Moreau, Huysmans y Casal véase mi postura en “Imágenes de Oriente: la Salomé de Casal”.

de eliminar el deseo porque éste tiene su asiento en el cuerpo. Sófocles cuando al fin pudo apartarse de las sevicias físicas descansó; al igual que príncipe de Dinamarca, Hamlet, al que no gustan ni los hombres ni las mujeres; lo mismo se plantea en el *Hipólito* de Eurípides, personaje éste sólo interesado en la caza y que no quiere saber nada de mujeres, hombre puro extremado; Penteo también desea cuando antes abandonar el cuerpo, el alma (*sema*) quiere salir de la cárcel del cuerpo (*soma*), el cuerpo es sepulcro del alma (en griego, “cuerpo” es un sitio donde se te contiene). El sexo para Casal es inmundicia, al igual que lo es el cuerpo que inexorablemente ha de transformarse en esas imágenes de descomposición. Si leemos el poema desde un punto contextual, podremos apreciar que está en la línea de “La carroña” de Baudelaire, y casi con seguridad en la de Rollinat. Un dato curioso, en *Las flores del mal* no aparece la palabra “croasser”²⁰, es decir, “croajar”²¹, elección interesada en Casal en vez de “graznar” que sería la más esperable. En Rollinat encuentro esta forma en tres ocasiones: en “Les Plaintes” (“L’agonisant croasse un lamento qui navre; / Et quand les morts sont clos dans leur coffre obsédant, / Le hoquet gargouilleur qu’ils ont en se vidant / Filtre comme la plainte infecte du cadavre.” -*Les Âmes-, Névroses* 24), en “Ballade du châtaignier rond” (“Le râle de genêts croassait dans les prés / Comme un peigne qu’on racle au milieu du mystère;” -*Les Réfuges-, Névroses* 226) y en “La Ruine” (“Et dans les airs froids et de plus en plus pâles, / Les oiseaux tournoyeurs croassaient de longs râles” -*Les ténèbres-, Névroses* 353). En este último poema también aparece el cadáver del poeta: “C’était le grincement de la pierre qui souffre! / Et soudain, le cercueil a bâillé comme un gouffre / Au fond du cauchemar qui m’enlevait du sol; / Je me suis vu cadavre embaumé de phénol; / Le monde au regard sec et froid comme une aumône / A sifflé le départ de ma bière en bois jaune, / Et j’ai roulé dans l’ombre, à jamais emporté, / Bagage de la tombe et de l’éternité.” (*Névroses* 355) y si lo leemos al lado del antes citado “La Putréfaction” o la “Ballade du cadavre” (*Les ténèbres, Névroses* 377-8), tenemos la mayor parte de los elementos usados por Casal en este poema.

Pero retornando al argumento, “Horridum somnium” hay que leerlo no al lado de las versiones de Moreau que hizo el poeta cubano, entre otras razones porque estos textos son recreaciones de unos cuadros, de manera que la originalidad o acierto de los mismos está en la sabia interpretación de los mismos, así como su capacidad en trasladar una pintura a un texto poético, pero difícilmente se va a poder extrapolar esos textos a los elementos axiales de un pensamiento poético orgánico. Los cuadros de Moreau son el universo compensatorio de Casal, su pintura es una forma de salir del ambiente en que él vive. Es el refugio del arte que recrea en su poesía. Por extensión, el arte es una forma de sublimación, una forma de escapar de la realidad y de la inevitable ley orgánica, una forma de conquistar un más allá en la tierra, una superación del cuerpo y una afirmación del espíritu, de lo no material.

“Horridum somnium” debe ser leído al lado de “Cuerpo y alma”. Estructuralmente son semejantes, pues ambos tienen una forma tripartita y se basan en la oposición de dos elementos. En “Cuerpo y alma” todo lo que se refiere al cuerpo se enfrenta al alma, mientras que en “Horridum somnium” las ensoñaciones que se pueden fijar en el espíritu se oponen a la destrucción del cuerpo. A la clara exposición de “Cuerpo y alma” en “Horridum somnium” los atributos anímicos son más complejos, pues el poeta dice que ha visto “las castas bellezas marmóreas” que pintó

²⁰ En francés la palabra se data desde 1564, y en el s. XV aparece como *croescer*. Tanto en español como en francés el étimo es el latín *COAXARE*. (Bloch y Wartburg).

²¹ Según Corominas y Pascual: “voz de cuervo”, “no puede ser un mero derivado de *croar*, sino que es voz unida por parentesco elemental con el lat. *coaxare*, fr, *croasser*, etc. *Croar* se extraería secundariamente de *croajar*”.

Moreau y “las frías / hermosuras” que han caído en el oscuro sendero de la vida. Los ejemplos, o mujeres arquetípicas, son Anactoria, la amante de Safo cantada también por Algernon Charles Swinburne en un monólogo dramático con este título –se trata de un amor lleno de pasión donde Safo logra triunfar sobre el sufrimiento que la tortura y ese amor queda inmortalizado en el tiempo–; la Virgen María; la mística Eloa, guiño al lector sobre la obra de Alfred de Vigny *Éloa, ou La soeur des anges*, en esta obra Éloa es un ángel que representa el eterno femenino y que se enamora de quien resulta ser Lucifer, que la arrastra consigo hasta el infierno, pero, en cualquier caso, es siempre la imagen de la piedad: “Les ailes d’Éloa que la pitié fit battre, / Toute femme les a quand nous devons combattre / Ou contre le malheur ou contre les dangers” (*Oeuvres* I: 253); o Eleonora, personaje del cuento de Edgar Allan Poe, imagen de la mujer inocente y pura que más allá de la muerte “ahuyenta la sombra del cuervo” (*Poesías* 239). Es decir, las mujeres propuestas están encajadas dentro del paradigma del amor absoluto más allá de la muerte, si bien Anactoria es la única que tiene una implicación con el sexo, aunque con lo que parece que se queda Casal y que lo puede unir a los otros casos es el amor conectado con su perduración más allá del cuerpo, igual que en el caso de María lo que queda claro es la imagen de la pureza, el ser inmaculada. En lo que hay una solidaridad absoluta es en la representación del cuerpo y su disolución. Las imágenes se repiten, los mismos elementos se reiteran: “sangre”, “cieno”, “viscoso licor amarillo”, “lúvidos huesos”, “insectos”, “sierpes”, “cuervo”, “mendigos”, “impuras mujeres”, “mancebos lascivos” (“Horridum somnium”)/ “grajos”, estercolero”, “roídos huesos”, “cadáveres leprosos”, “viscoso”, “reptiles”, “impúdicas ramera”, “cenagoso”, “estiércol”, “mendigo” (“Cuerpo y alma”). También es muy parecido el final, en ambos casos una oración, una petición, mientras en “Horridum somnium” todavía se hable de “deseo” –aunque no se represente– ante el “fúnebre cuadro” que le llena de “horror” y se pregunte si “¿será sólo el ensueño pasado / el que logre palpar mi deseo / en la triste jornada terrestre?” (*Poesías* 241); para en “Cuerpo y alma” solicitar la misericordia divina, que le libre de la cárcel del cuerpo, que le purifique, sacando su alma hacia el infinito y así cesar su sufrimiento, concluyendo con estas hermosas imágenes: “que la alondra no viva junto a un tigre, “ que la rosa no viva junto a un cerdo” (*Poesías* 313). Mientras el cuerpo en “Cuerpo y alma” es “fétido” y lo relaciona con los “grajos”, “viscoso” como los “reptiles”, “estéril” como las “impúdicas ramera” y “el ardor genital de los mancebos”, “abyecto” como el alma del “pérfido soldado”, “cruento” como el “tirano”, “débil” como la planta en el “hediondo estiércol”, el alma es “blanca” como “la hostia consagrada”, “fragante” como “los ramos de azahares”, “soñadora” como una princesa medieval, “casta” como las heroínas “sin sexo” de Poe, cándida” como “el alma de los niños”, esta es el alma que Dios ha querido que viva en “la inmundicia de mi carne” y repite una de sus imágenes obsesivas, “como vive una flor presa en el cieno” (*Poesías* 313).

Esa flor representa finalmente al poeta, prisionero del cuerpo, encenagado en su vida en la tierra, que no le ha podido ofrecer más que sufrimientos. Casal, a diferencia del héroe de *À rebours*, ha renunciado a la búsqueda del placer, lo único que tiene es el dolor y la enfermedad, algo que también arrastra el hiperestésico desesentado después de sus búsquedas y experiencias sensuales. Casal lo que quiere es la quietud y la eliminación de las necesidades corpóreas. Pero volviendo al tema de la flor, mientras que en Zorrilla “el poeta, en su misión, / sobre la tierra que habita, / es una planta maldita / con frutos de bendición” (67), en Casal los bardos “son como esos terrenos que, por diversos accidentes, producen plantas impropias para germinar en ellas” (*Prosas*, I: 202). Esta idea que remite al “símbolo bíblico de la semilla inerte” (Clay Méndez 49) alude por un lado a la inutilidad del artista dentro del mercantilizado mundo en el que le tocó vivir al cubano, pero también a la falta de

sentido de la belleza dentro de un mundo feo, a los dos extremos por donde se mueve el alma de Casal, el entusiasmo ante la hermosura y el horror ante un mundo imperfecto y deforme. Cuando hace la crónica de Huysmans, está hablando de sí mismo: “Puede decirse que lo feo, todavía más que lo bello, lo hiere intensamente. [...] Fuera [...] del extremo entusiasmo o de la extrema repugnancia, su alma languidece sobre la monotonía de la vida, como la sombra de un ahorcado sobre un abismo de hielo, asfixiada de hastío, humedecida de lágrimas, enervada de asco, adolorida de desencantos” (*Prosas I*: 174)²².

La flor es también el símbolo tradicional de la pureza, algo a lo que aspira Casal. Es curiosa la manera en que los conceptos se entrelazan, como es el caso del loto que sostiene la *Salomé* de Moreau. Este personaje es la muestra de la sexualidad pujante, pero a su vez conlleva en sí la pulsión muerte, es la causa de que el Bautista muera, es el máximo ejemplo de la mujer fatal, pero también, según la exégesis de Huysmans al hacer su propio cuadro originado en el de Moreau, el loto, símbolo del poder sexual de la mujer, es a su vez una forma de purificación, tal como nos explica en relación al proceso de momificación egipcio y cómo el loto –también relacionado con el Dios solar- se introducía dentro del sexo femenino para convertirlo en inmaculado.²³

La flor casaliana²⁴ no es la “venérea” huysmaniana, nada de la sexualidad evidente del francés pasa a la obra del cubano, si bien siempre hay reminiscencias en un mundo como el finisecular que es todo un palimpsesto, como dice Jean de Palacio un libro como *À rebours* está hecho de libros, es un libro “insaciable”, “bulímico” (195) –y por extensión cualquiera de las obras afectas al canon decadente-. Así la tebaida del millonario des Esseintes y su pobre remedo habanero es el equivalente a un desierto o un convento, donde el artista se aísla de la fealdad ambiente y allí puede llevar una vida más “pura”. En suma, el erotismo de *A contrapelo* o *Más abajo* no llega a Casal, siempre, por otro lado, dentro del paradigma finisecular, puesto que para él el mirar, el contemplar la belleza, a la vez que, dentro del tópico narcisismo del escritor del *fin de siècle* –siempre su yo, sus preocupaciones están en el primer plano de su escritura-, analizarse, explorarse *ad extenuatione*, es suficiente; de esta manera la posesión queda excluida, e igualmente Casal no quiere viajar a París, pues la realidad parisina podría destruir su sueño, prefiere imaginarlo, el contacto destruye lo que la

²² Como señala Villena, por cierto, también Huysmans quería ser puro: “Intemperante, malhablado, amigo del dicterio y la maledicencia, de lo exquisito, pero también de las palabras arcaicas o populares, fuertes como la tralla y cargadas de mosto, Huysmans quiere resultar *puro* en un mundo indecente, singular en un orbe gregario, absoluto en un ámbito que se conforma y aplaude a medias tintas” (7)-

²³ “Tal vez el pintor, al otorgar a su enigmática diosa el loto venerado, había pensado también en la danzarina, en la mujer mortal, en el Vaso profano, causa de todos los pecados y de todos los crímenes. O quizá había querido recordar los ritos del antiguo Egipto, las ceremonias sepulcrales del embalsamamiento, cuando los expertos en esta técnica y los sacerdotes extendían el cadáver de la muerta sobre un banco de jaspe para sacarle la masa encefálica por las fosas nasales aplicando agujas curvadas, y las entrañas por una incisión practicada en su costado izquierdo; a continuación, antes de dorarle las uñas y los dientes, y de untarle con betunes especiales y esencias, le colocaban dentro del sexo, para purificarlo, los castos pétalos de la divina flor.” (Huysmans, *A contrapelo*: 180-81).

²⁴ La flor que se preserva del contagio, que puede vivir a pesar del fango, que es un campo semántico que, como estamos viendo es fundamental dentro del imaginario poético binario del poeta (Clay Méndez 121), se nos presenta también muy claro en esta cita correspondiente a su crónica “Bazar de los pobres” - *La Discusión*, 29 de enero de 1890-: “A pesar del profundo escepticismo, de las numerosas aberraciones y de la falta de sentido moral que vienen minando, como llagas purulentas, el seno lacerado de nuestra sociedad; todavía se encuentra, en la Habana, almas privilegiadas que han logrado preservarse del contagio y conservar su pureza virginal. Son semejantes a esas plantas verdes, coronadas de flores blancas, que se levantan en las superficies de los pantanos, sin que una gota de fango ennegrezca el verde de sus hojas o el armiño de sus pétalos. Mientras todo se corrompe a su alrededor esparcen el perfume delicado de su seno, purificando la atmósfera de los gérmenes mortales que contiene diseminados.” (*Prosas II*: 41).

imaginación ha creado²⁵. Remy de Gourmont expresa esto a modo de sentencia aclaratoria de toda una época, a la vez que para mí ilustra también la pureza incontaminada de un Casal no deseante: “Il faillit l’aimer de loin, comme Guido aime sa madone. Le contact est destructeur du rêve” (276).

Obras citadas

Ariès, Philippe. *Historia de la muerte en Occidente (Desde la Edad Media hasta nuestros días)*. Barcelona: El Acantilado, 2000.

Armas, Emilio. *Casal*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981.

Borie, Jean. *Le Célibataire français*. Paris : Le Sagittaire, 1976.

Bloch, Osacar y Walther von Wartburg. *Dictionnaire étymologique de la langue française*. París: PUF, 5ª ed., 1968.

Casal, Julián del. *Prosas*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963. 3 vols.

------. *Poesías completas*. Mario Cabrera Saqui (ed.). La Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación. Dirección de cultura, 1945

Clay Méndez, Luis Felipe. *Julián del Casal: estudio comparativo de prosa y poesía*. Miami: Ediciones Universal, 1979.

Corominas, Joan y José Antonio Pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 4ª reimpresión, 1996.

Cruz, Manuel. “Julián del Casal”. *Cromitos cubanos*. Madrid: Calleja, 1926: 229-243.

Fedida, Pierre. *Diccionario de psicoanálisis*. Madrid: Alianza Editorial, 1974.

Freud, Sigmund. “Duelo y melancolía”. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1972. VI: 2091-2100.

------. “Más allá del principio del placer”. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1974. VII: 2507-2544.

------. “El problema económico del masoquismo”. *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1974. VII: 2752-2759.

Fuente Ballesteros, Ricardo de la. “Vencidos por la vida: el hastío de Casal”. Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián (eds.). *El individuo y la sociedad en el siglo XIX*. PUBLICAN-ICEL, 2012 (en prensa).

------. “Imágenes de Oriente: la Salomé de Casal”. Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián (eds.). *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. PUBLICAN-ICEL, 2011: 251-67.

------. “Tanatología ganivetiana”. *Anales de Literatura Española Contemporánea (ALEC)* 35.1 (2010): 287-311.

Goncourt, Edmond y Jules de. *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. Ed. Robert Ricatte. Mónaco: Imprimerie Nationale, 1956-58. 22 vols.

Gourmont, Remy de. *Sixtine*. París: UGE, 1982.

------. *Le Chemin de velours*. París: Mercure de France, 1901.

Hamon, Philippe. "Le topos de l'atelier". René Démoris, (ed.). *L'artiste en représentation. Actes du colloque Paris III-Bologne organisé par le Centre de*

²⁵ La idea estaba ya en *À rebours* cuando des Esseintes dice: "¿Y para qué moverme cuando uno puede viajar tan magníficamente sin tener que levantarse de la silla?" (272).

- Recherches Littérature et Arts visuels (Université de la Sorbonne Nouvelle)*. París: Éditions Desjonquères, 1993: 125-144.
- Herrero, Javier. “Fin de siglo y modernismo: la virgen y la hetaira”. *Revista Iberoamericana*. 110-111 (1980): 29-50.
- Huysmans, Joris-Karl. *Là-bas*. París: Plon, 1949.
- . *A contrapelo*. Madrid: Cátedra, 1998. Tr. Juan Herrero.
- Jourdain, Frantz. *De choses et d'autres*. París: H. Simonis Empis, 1902.
- Lezama Lima, José. “Oda a Julián del Casal”. *Poesía completa*. La Habana: Instituto del Libro, 1970: 430-36.
- Meza, Ramón. “Julián del Casal”. Julián del Casal. *Poesías. Edición del Centenario*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963: 221-64.
- Morán, Francisco. *Julián del Casal o los pliegues del deseo*. Madrid: Verbum, 2008.
- Monner Sans, José. Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano. México: El Colegio de México, 1952.
- Montero, Óscar. *Erotismo y representación en Julián del Casal*. Amsterdam-Atlanta GA: Rodopi, 1993.
- Palacio, Jean de. *Figures et Formes de la Décadence*. París: Séguier, 1999.
- Peylet, Gérard. *J.-K. Huysmans: la double quête. Vers une vision synthétique de l'oeuvre*. París: L'Harmattan, 2000.
- Portuondo, José Antonio. “Angustia y evasión de Julián del Casal”. *Prosas*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963. I: 42-68.
- Rodríguez Monegal, Emir, ed. *The Borzoi Anthology of Latin American Literature*. 2 vols. Nueva York: Alfred Knopf, 1977. I: 350-51.
- Rollinat, Maurice. *Les Névroses*. París: Charpentier Éditeur, 1883.
- Varona, Enrique José. “Julián del Casal”. *La Habana Elegante*. 29 de octubre de 1893.: 8.
- Vigny, Alfred. *Oeuvres complètes*. París: Gallimard, 1950. Ed. F. Bladensperger. 2 vols.
- Villena, Luis Antonio de. “San Huysmans, desdeñoso y sublime”. J. K. Huysmans, *Al revés*. Pról. L. A. de Villena y trad. Germán Gómez de la Mata. Barcelona: Bruguera, 1986.
- Zaldívar, Gladys. “Significación de la nostalgia de otro mundo en la poesía de Julián del Casal”. Gladys Zaldívar (ed.). *Julián del Casal: estudios críticos sobre su obra*. Valladolid/Miami: Ediciones Universal, 1974: 121-33.
- Zorrilla, José. *Antología poética*. Madrid: Espasa-Calpe, 1993. Ricardo de la Fuente Ballesteros (ed.).

Recebido para publicação em 10-09-12; aceito em 13-10-12