

ENCUENTROS Y DESENCUENTROS ENTRE AMÉRICA Y EUROPA

1521-2021 a 500 años de la Conquista de México



coordinado por

Rosa Maria Grillo
Erika Galicia Isasmendi



OFFICINE



Mirando al Sur

Encuentros y desencuentros entre América y Europa

1521-2021 a 500 años de la Conquista de México

coordinado por

Rosa Maria Grillo
Erika Galicia Isasmendi



*Encuentros y desencuentros entre América y Europa
1521-2021 a 500 años de la Conquista de México*
Rosa Maria Grillo y Erika Galicia Isasmendi
(coordinado por)

Mirando al Sur
© 2022 Officine ed., Salerno (IT)
All rights reserved

Todos los textos de esta publicación fueron sometidos al proceso de dictaminación doble ciego por académicos especialistas en el tema
Tutti i testi di questa pubblicazione sono stati sottoposti a processo di referaggio doppio cieco da parte di specialisti



Este producto tiene licencia Creative Commons CC BY-NC-ND: puedes descargar/compartir las obras originales con la condición de que no sean modificadas o utilizadas con fines comerciales, atribuyendo siempre la autoría de la obra al autor

A questo prodotto è attribuita licenza Creative Commons CC BY-NC-ND: puoi scaricare/condividere i lavori originali a condizione che non vengano modificati né utilizzati a scopi commerciali, sempre attribuendo la paternità dell'opera all'autore

prima edizione digitale: novembre 2022
ISBN 978-88-31216-39-5

Corrección de estilo y maquetación: Edinson Aladino
edialad@hotmail.com
Textos, imágenes y tablas
© de los autores, excepto que se especifique el autor de la imagen

in copertina: *La Fusión de dos Culturas*, Jorge González Camarena
(Museo Nacional de Historia, Ciudad de México, México), part.
progetto grafico: archè studio

© 2022 www.officinedizioni.com

Realizzato con fondi del Dipartimento di
Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Salerno



Dip^oUm
Dipartimento di Studi Umanistici

DIÁLOGOS ENTRE AMÉRICA LATINA Y EUROPA.
PLANTEO DE UNA HIPÓTESIS Y ANÁLISIS DE UN CASO:
EL DECADENTISMO A FINES DEL SIGLO XIX

Ignacio Iriarte

CONICET/UNMDP

SOBRE LOS DIÁLOGOS TRANSATLÁNTICOS

Existe una manera de pensar los diálogos entre América Latina y Europa que se basa en una comparación cuantitativa de los aportes de uno y otro continente y las circulaciones que se producen entre ambos territorios. Desde un punto de vista como ese descubrimos que los intercambios económicos y culturales dibujan una balanza previsiblemente inclinada a favor de Europa ya que en nuestros trabajos literarios y académicos los latinoamericanos citamos y glosamos mucho más a los europeos de lo que ellos a nosotros. Esto guarda estrecha relación con lo que sucede con las producciones tecnológicas, porque somos receptores más que productores de bienes o generadores de innovaciones. Así, resulta casi inevitable concluir que los latinoamericanos forjamos un pensamiento mediado por los sistemas intelectuales europeos, a los que se agrega, desde hace mucho tiempo, los que producen los norteamericanos.

No obstante, este enfoque sobre las relaciones entre ambos continentes ha sido atacado desde las primeras décadas del siglo XX. Desde el americanismo de los años cuarenta y cincuenta a las teorías poscoloniales y decoloniales se ha venido elabo-

rando una crítica potente para intentar comprender de una manera diferente las formas en que las culturas latinoamericanas se vinculan con los dispositivos intelectuales extranjeros. En “Pensamientos en La Habana” (1949), José Lezama Lima avanza en esa dirección, como podemos ver en el siguiente fragmento del poema:

«Si alguien nos recuerda que nuestros estilos
Están ya recordados;
Que por nuestras narices no escogita un aire sutil,
Sino que el Eolo de las fuentes elaboradas
Por los que decidieron que el ser
Habitase en el hombre,
Sin que ninguno de nosotros
Dejase caer la saliva de una decisión bailable,
Aunque presumimos como los demás hombres
Que nuestras narices lanzan un aire sutil.
Como sueñan humillarnos,
Repitiendo día y noche con el ritmo de la tortuga
Que oculta el tiempo en su espaldar:
Ustedes ni decidieron que el ser habitase en el hombre;
Vuestro Dios es la luna
Contemplando como una balaustrada
Al ser entrando en el hombre.
Como quieren humillarnos le decimos
The chief of the tribe descended the staircase» (LEZAMA
LIMA J. 1985: 152).

El último verso es doblemente desafiante: por una parte anuncia el descenso del jefe de la tribu, gesto mediante el cual Lezama se hace cargo del primitivismo y asume una posición de fuerza; por la otra, emplea el inglés, demostrando que la descolonización no se basa en una reivindicación obtusa de lo propio sino en la capacidad de utilizar lo ajeno para crear una cultura. Con este

tipo de textos, Lezama sostiene que el cubano no tiene un bosque interior al que recurrir (no hay un ser nacional aguardando tierra adentro), sino que posee una sensibilidad abierta al mar: organiza su cultura también con los materiales que llegan de todas partes de la Tierra.

Este tipo de ideas (las culturas cubana y latinoamericana se forjan a partir de la articulación creativa de los materiales provenientes del extranjero) tiene una sólida continuación en los trabajos americanistas posteriores. De especial importancia es el concepto de transculturación de Fernando Ortiz, cuyo influjo se siente en los trabajos de Lezama Lima, pero adquiere un tinte particular en *Transculturación narrativa en América Latina*, de Ángel Rama. En ese texto, el crítico uruguayo modifica el esquema de Ortiz destacando que en todo proceso en el cual una cultura adopta formas y contenidos de otra existe un rol activo por parte de los receptores. Rama comprende esto por medio de los conceptos de “selectividad” e “invención”: con “selectividad” destaca que los integrantes de la cultura receptora eligen los contenidos extranjeros que les despiertan interés y seleccionan de lo propio aquello que desean mantener con vigencia, mientras que con “invención” designa la labor creativa que supone articular los diferentes elementos, una *ars combinatoria* mediante la cual se producen fenómenos neoculturales. El principal ejemplo que propone Rama es el marxismo: «El impacto transculturador europeo de entre ambas guerras del siglo XX no incluía en su repertorio al marxismo y sin embargo éste fue seleccionado por numerosos grupos universitarios de toda América» (RAMA Á. 2007: 46).

Ahora bien, podríamos afirmar que no existen entidades tan claramente nítidas como “cultura europea” y cultura “latinoamericana”. En primer lugar, se trata de territorios inmensos que contienen países, lenguas, grupos étnicos y costumbres muy diversas; en segundo lugar, no podemos trazar límites tan claros

con el afuera, porque las culturas están en permanente contacto y transformación. El ejemplo del marxismo que propone Rama es interesante para entrever esta cuestión. En efecto, uno podría preguntarse cuál es la forma estándar del marxismo, es decir, las ideas canónicas, inamovibles, no marcadas, lo que con Roland Barthes llamaríamos el grado cero, aquello que los latinoamericanos habrían tomado en cuenta para desarrollar sus concepciones políticas particulares. Pero resulta que ese gran producto europeo carece de una forma estándar como la que buscamos. Están los libros de Karl Marx, por supuesto, aunque no podemos olvidar que éstos tuvieron una historia compleja de publicación; inmediatamente están las interpretaciones de Friedrich Engels y los debates de la *Segunda Internacional*. Luego, en el siglo XX el gran polo de influencia deja de ser estrictamente Europa para pasar a Rusia y el PCUS. Ciertamente, Lenin era un hombre con una importante formación europea, pero igualmente podríamos sospechar que la traducción al ruso debería haber alterado algo del contenido, especialmente porque se adoptó a la realidad de un imperio de territorios inmensos, con una tradición militarista definida por los zares, integrado, además, por grandes naciones asiáticas. Por eso podemos preguntarnos si la línea del PCUS sigue siendo enteramente europea e incluso si sigue siendo Marx el que habla ahí. En todo caso, los textos que circulan en los Partidos Comunistas de todo el mundo están atravesados por la experiencia soviética y hasta mediados de los cincuenta tienen como modelo el tratado de Joseph Stalin *Curso breve de historia del partido*, de 1939.

Pero ni siquiera podemos quedarnos en la URSS. En lo que respecta a América Latina están las diferentes líneas nacionales con las que articuló el pensamiento marxista, empezando por Carlos Mariátegui. Más importante aún, en los sesenta y setenta tuvo una enorme influencia el maoísmo, que es resultado de un proceso enorme de transculturación. David Priestland se detie-

ne, por ejemplo, en los modos en los que Mao traduce los conceptos marxistas al chino, señalando que «palabras como ‘burgués’ o ‘feudal’ tenían que contextualizarse para extraer su significado [...] La palabra ‘proletariado’, por ejemplo, la transcribía en caracteres chinos como ‘clase sin propiedades’ (*wuchan jieji*), desdibujando la distinción entre pobres rurales y urbanos» (PRIESTLAND D. 2010: 261). Aparentemente, con este tipo de traducciones no buscaba solamente chinificar el marxismo sino también abordar necesidades estratégicas, pues al reemplazar “proletariado” por “clase sin propiedades” conseguía colocar en un mismo campo al proletariado urbano y al trabajador rural, una conjunción clave dado que la revolución china se apoyó en el campesino. Pero en cualquier caso se trata de un marxismo distinto del que pensó Marx, orientado a una realidad diferente como la China y tal vez más ajustado a las realidades latinoamericanas. Así, lo que ingresa en los años setenta es un sistema que abreva en experiencias de todo el globo y está abierto a constantes modificaciones y reconsideraciones.

No quiero abusar de este ejemplo, porque no es mi intención hacer un trabajo sobre el marxismo en América Latina. Si lo mencioné es porque pone en foco algo nodal: las ideas y los sistemas intelectuales y políticos no deberían comprenderse exclusivamente como productos nacidos en un lugar particular, porque parecen más bien formas abiertas que circulan a escala mundial y configuran redes que van mutando con el tiempo. Si resulta útil mencionar nombres y lugares que encendieron la chispa de un sistema político o una forma estética, debemos hacerlo con la conciencia de que no existe un original del cual el resto serían copias imperfectas, porque las copias se devoran al original. Podríamos retomar el famoso aforismo italiano sobre la traducción (*traduttore traditore*) ya que designa algo bastante cercano a lo que sucede en este tipo de intercambios: cuando una idea o una forma literaria se insertan en países nuevos sufren transfor-

maciones que están ligadas tanto al idioma como a los sentidos culturales que se les asignan. Si no hay traducción sin traición, tampoco hay lengua original, pues todo funciona en un desplazamiento continuo de objetos e ideas que producen modificaciones de sentidos.

LA DECADENCIA COMO EJEMPLO

Pero, ¿cómo se producen esas transformaciones? ¿Cómo viajan y se transforman las ideas, las formas literarias o los sistemas conceptuales? Ante preguntas como estas me parece importante no perder de vista el estudio de los casos, la materialidad de los objetos, porque las cuestiones particulares son más importantes que las explicaciones generales. Para mostrar la operatividad de estas reflexiones, voy a detenerme, entonces, en un tema específico: el decadentismo literario. Más concretamente, voy a reponer algunos de sus sentidos europeos y estudiar algunos de los puentes por los cuales se injerta en las culturas latinoamericanas.

Inicialmente, el decadentismo es una estética que surge en Europa, con epicentro en París. Remite a un considerable número de escritores, entre los que figuran Joris-Karl Huysmans, Paul Verlaine y Stéphane Mallarmé. Todos ellos aportan notas destacables para comprender la estética decadente, aunque tal vez el trazo más nítido lo encontremos en Huysmans.

En un antiguo prólogo a *A rebours*, Jaime Rest recuerda algo sobre el autor que sin embargo no ha envejecido. En sus inicios, Huysmans integraba el círculo de Emile Zola. En 1880 contribuyó al libro colectivo *Les sorieuses de Médan*, que reunía cuentos del jefe de la escuela y de cinco de sus discípulos (REST 1977: 9). Pero pronto se alejó de los esquemas de la novela experimental al darle demasiado lugar a las descripciones. Por otra parte, dejó de lado el axioma científico que presidía la novela experimental, prefiriendo un esteticismo sutil y refinado. En esta separación

del grupo de Zola se pueden comprender algunos de los ejes del decadentismo, lo que significa que, desde cierto ángulo, el decadentismo puede ser un apartamiento (y en cierto modo una inversión) del naturalismo.

En *La novela experimental*, el autor de *Germinal* sostiene que el escritor debe actuar sobre la realidad de la misma manera que el médico con el cuerpo enfermo. Esto significa que el principal atractivo de la novela naturalista se encuentra en las enfermedades individuales y sociales, dos puntos que se unen a partir de fenómenos como la sífilis, la tuberculosis o el alcoholismo. Solo que ese interés está regulado por un límite que se autoimpone el narrador: su mirada tiene que estar regulada por un interés científico y por lo tanto debe desarrollar un método que conduzca a una evaluación objetiva de los síntomas sociales. Así, la novela experimental puede comprenderse como una red en la que se conectan la ciencia, el darwinismo, el discurso médico, todos elementos que subordinan de una manera nítida a los personajes, los tipos sociales, los virus, las bacterias, el alcoholismo y la prostitución.

El desplazamiento de Huysmans puede tomarse como un cambio de actitud frente a esta articulación. En efecto, el decadentismo puede comprenderse como una conexión con la enfermedad o la sintomatología social, desde el uso de drogas a los comportamientos improductivos, desde la putrefacción del cuerpo a la corrupción de los valores morales, solo que mientras el naturalismo mantenía un marco científico para realizar sus observaciones, escritores como Huysmans o Jean Lorraine inscriben la escritura en esos campos de lo malsano. En *A rebours* podemos ver así la presencia de un hombre encerrado, con gustos en exceso refinados, imposibilitado de actuar, pues ni siquiera logra viajar a Londres.

Este desplazamiento conecta con la historia de la palabra “decadencia”. Como sostiene Mariano Sverdloff (2015), en Francia

la palabra se registra por primera vez en el siglo XVII. En el siglo siguiente se convierte en un lugar común para referir cualquier tipo de corrupción. En este sentido, el *Dictionnaire Universel François et Latin Trevoux* (1704-1771) aplica la palabra a lo político, señalando que “decadencia” significa la disminución de la grandeza que conduce irremediablemente a la ruina, pero también menciona la corrupción moral. En castellano también se trata de una palabra con cierta historia porque la registran los diccionarios de principios del siglo XVII. Decadencia hace alusión al declive de un reino, como se puede ver en la definición que da el *Diccionario de las autoridades*: «Declinación, descaecimiento, menoscabo, principio de la ruina de algún Imperio, Monarquía o otra cosa semejante». Este significado se conecta con las ideas medievales y barrocas de la rueda de la fortuna, que sintetiza la idea de que los reinos, como las personas, nacen, llegan a su esplendor y luego inevitablemente mueren. Al final de *El Crítico*, Baltasar Gracián presenta el cuadro de una serie de personajes que van bajando en la rueda del tiempo (están en decadencia) y se muestran llenos de adornos y falsedades, con sombreros y plumas desmedidamente grandes, todo lo cual contrasta con la sincera austeridad y potencia viril de los comienzos de un reinado. En ese tiempo, y podemos decir lo mismo en el siglo XVI-II y parte del XIX, la decadencia es un concepto negativo. Ahora bien, cuando se producen deslizamientos como el de Huysmans el concepto gana otro interés. Sigue designando el declive y la corrupción, sigue también mostrando que los signos de ese declive son los lujos excesivos, pero a la vez se vuelve un concepto extrañamente positivo. Este desplazamiento semántico coincide con lo que acabo de decir en relación con Zola: la literatura abandona la mirada del médico para convertirse en la palabra de la enfermedad, del mismo modo que la decadencia deja de reconocerse como un concepto negativo para designar con regodeo la corrupción y la agonía.

DECADENCIA, ENFERMEDAD Y CIVILIZACIÓN

Acerquémonos ahora al significado de la decadencia en Francia. Para esto voy a reponer la nota editorial de la revista *Le Décadent*, publicada el 10 de abril de 1886. En ella, Anatole Baju y Luc Vajarnet sostienen que es necesario hacerle frente a la decadencia de la actualidad:

«Disimular el estado de decadencia al que hemos llegado sería el colmo de la insensatez. Religión, costumbres, justicia... todo se desmorona, o mejor: todo sufre una transformación ineluctable.

La sociedad se descompone bajo la acción corrosiva de una cultura delicuescente.

El hombre moderno está hastiado.

Refinamiento de apetitos, de sensaciones, de gustos, de lujos, de placeres; neurosis, histeria, hipnotismo, morfomanía, charlatanería científica, schopenhauerismo a ultranza: tales son los patrones de la evolución social.

Es en la lengua, sobre todo, donde se manifiestan los primeros síntomas» (BAJU A. Y VAJARNET L. 2015: 243).

En este texto, la palabra decadencia tiene tres grandes significados. En primer lugar, el concepto sintetiza un diagnóstico sobre la cultura de fines del siglo XIX en el sentido de que designa el desmoronamiento de la religión, las costumbres y la justicia se desmoronan. Triple crisis, entonces: crisis de las instituciones jurídicas que ordenan la sociedad, crisis de esa otra forma de ordenamiento social que son los usos y costumbres y crisis de la metafísica (la religión) que sostiene el mundo. Para comprender de manera sintética este diagnóstico, podemos retomar el psicoanálisis lacaniano señalando que campos como la religión, el sistema jurídico y las costumbres están organizados a partir del Otro. El Otro funciona como una instancia de racionalidad a partir de la

cual nos ponemos de acuerdo entre las personas y definimos una conversación, unas costumbres, una forma de ser hombre y ser mujer, un modo de comprender lo normal¹. El Otro es el lugar del código (determina una forma de explicación del mundo en términos de religión, costumbres y leyes). Para Bajú y Vajarnet, la civilización ha entrado en decadencia porque el Otro ya no puede organizar la sociedad. Es lo que Friedrich Nietzsche designó como la muerte de Dios, que deberíamos interpretar como la muerte del Otro, en el sentido de que las leyes y las costumbres no están determinadas por un eje suprahistórico que determina el bien y el mal, sino que son determinaciones históricas que pueden cambiar. Decadencia es una palabra que designa la caída de las explicaciones trascendentales.

En segundo lugar, en el texto de Bajú y Vajarnet esta crisis está conectada con enfermedades psiquiátricas: neurosis, histeria y morfinomanía. Esta conexión es interesante porque sugiere que son enfermedades de época, concepto que tomo de Jochen Hörisch (2006). En este sentido podemos afirmar entonces que Bajú y Vajarnet conectan la decadencia de la justicia, las costumbres y la religión con la aparición de sujetos neuróticos, histéricos y drogadictos. Llamativamente, Jacques Lacan propuso la misma articulación para pensar el surgimiento del psicoanálisis. En el artículo *La familia* (1938) sostiene que las neurosis son enfermedades que aparecen a fines del siglo XIX a causa de la progresiva desaparición de la familia extendida, centrada en la figura de un patriarca, que es reemplazada por la familia organizada alrededor del contrato matrimonial. Para Lacan, esto supone una depreciación y por consiguiente un primer cuestionamiento del Otro, que en este momento presenta con el concep-

1 La formulación clásica del Otro se encuentra en *Las formaciones del inconsciente*. Lacan desarrolla la crisis del Otro en su enseñanza posterior. La sintetizan Jacques-Alain Miller y Éric Laurent (2005).

to de la imagen paterna. Inventado en la época de los decadentes, el psicoanálisis surge a partir de esa fisura en el Otro, lo que sugiere que se trata de una invención y al mismo tiempo una forma de comprender y tratar a esas nuevas enfermedades que son las neurosis².

Por último, Bajú y Vajarnet articulan esto con un determinado estado de la lengua. En la cita que transcribí antes los autores dicen que los primeros síntomas de la decadencia se manifiestan en la lengua; luego afirman que «A necesidades nuevas corresponden ideas nuevas, infinitamente sutiles y matizadas, y la necesidad de crear palabras inéditas para expresar tal complejidad de afectos y sensaciones fisiológicas» (BAJÚ A. - VAJARNET L. 2015: 243). Si en la sociedad se descomponen los valores religiosos, políticos y jurídicos que la sostenían, en literatura esto se replica a partir de un estilo de escritura. Para Bajú y Vajarnet, ese estilo se caracteriza por una ruptura con el canon establecido: los decadentes son «los precursores del transformismo latente que carcome los estratos superpuestos del clasicismo, del romanticismo y del naturalismo» (BAJÚ A. - VAJARNET L. 2015: 244). Es decir, el decadentismo termina con la escuela de Zola, como vimos en Huysmans, y con la poesía parnasiana, basada en la erudición, la representación de la belleza exterior, el arte por el arte

2 Escribe Lacan: «esta declinación [de la *imago* paterna] constituye una crisis psicológica. Quizás la aparición misma del psicoanálisis debe relacionarse con esta crisis. Es posible que el sublime azar del genio no explique por sí solo que haya sido en Viena –centro entonces de un Estado que era el *melting-pot* de las formas familiares más diversas, desde las más arcaicas hasta las más evolucionadas, desde los últimos agrupamientos agnáticos de los campesinos eslavos hasta las formas más reducidas del hogar pequeño burgués y hasta las formas más decadentes de la pareja inestable, pasando por los paternalismos feudales y mercantiles– el lugar en el que un hijo del patriarcado judío imaginó el complejo de Edipo. Como quiera que sea, las formas de neurosis predominantes a fines del siglo pasado son las que revelaron que dependían en forma estrecha de las condiciones de la familia» (LACAN J. 1978: 92-93).

y la perfección formal. Si la decadencia designa el estado de la sociedad y el estado de los individuos, en términos lingüísticos se convierte también en un estilo literario. Por eso es tan simbólico el desplazamiento de Huysmans al que me referí antes: el escritor abandona el lugar del médico para asumir en la palabra la misma crisis espiritual de la civilización.

Por supuesto, el autor de *A rebours* fue consciente de esta cuestión. En un momento de la novela, Des Esseintes reflexiona sobre el latín que se escribía durante la decadencia del imperio romano y el narrador transcribe sus pensamientos de esta manera:

«Cette antithèse le ravissait; puis la langue latine, arrivée à sa maturité suprême sous Pétrone, allait commencer à se dissoudre; la littérature chrétienne prenait place, apportant avec des idées neuves, des mots nouveaux, des constructions inemployées, des verbes inconnus, des adjectifs aux sens alambiqués, des mots abstraits, rares jusqu'alors dans la langue romaine, et dont Tertullien avait, l'un des premiers, adopté l'usage.

Seulement, cette déliquescence continuée après la mort de Tertullien, par son élève saint Cyprien, par Arnobe, par le pâteux Lactance, était sans attrait. *C'était un faisandage incomplet et alenti*; c'étaient de gauches retours aux emphases cicéroniennes, n'ayant pas encore ce fumet spécial qu'au iv^e siècle, et surtout pendant les siècles qui vont suivre, l'odeur du christianisme donnera à la langue païenne, décomposée comme un venaison, s'émiettant en même temps que s'effritera la civilisation du vieux monde, en même temps que s'écrouleront, sous la poussée des Barbares, les Empires putréfiés par la sanie des siècles» (HUYSMANS J. 1920: 34-35; subrayado mío).

El interés de Des Esseintes sobre la lengua del Bajo Imperio es interesante porque revela un estilo que se asocia con la decadencia. Aunque se puede leer acá la decadencia de la oratoria como uno de los tópicos que se asocian a la decadencia de Roma (SVERDLOFF 2015), la articulación de Huysmans se basa también en una conexión que logra por medio de dos ejes metafóricos. En primer lugar, la lengua se compara al Imperio, de modo que así como la sociedad romana se ve invadida por los bárbaros, del mismo modo la lengua se ve invadida por palabras y expresiones extranjeras. La caída del Imperio tiene la misma impronta que la caída del latín. Des Esseintes piensa en el modo en que se introducen sustantivos abstractos, neologismos, adjetivos sutiles, verbos desconocidos y construcciones desusadas. Estos elementos no son préstamos o calcos lingüísticos: son invasores que destruyen la unidad de la lengua latina. El segundo polo metafórico es el del cuerpo, que está abiertamente en la cita cuando Des Esseintes compara la lengua con la carne de un venado en descomposición. Incluso, en lugar de hablar de corrupción, utiliza la palabra *faisandage*, que designa un proceso de cocción por medio del cual se deja reposar la carne hasta el borde de la descomposición. A partir de esa intervención toda la cita se corporaliza, de modo que las palabras extranjeras son como bacterias que corrompen el latín.

Paul Bourget dice algo parecido sobre la lengua actual en su *Ensayo de psicología contemporánea*: «Un estilo de decadencia es aquel en el que la unidad de la obra se descompone y deja lugar a la autonomía de la página; la página deja lugar a la autonomía de la frase; la frase, a la autonomía de la palabra» (en IGLESIAS C. 2015: 15). Claudio Iglesias interpreta este pasaje en línea con lo que acabo de decir: «Lo orgánico se corrompe y aparece lo singular; los géneros se corrompen y dejan paso al poema en prosa, anómico y contagioso. Vocación de desorden, alteración y agonía confluyen en este *style de décadence*», añadiendo enseguida que

«la descomposición fisiológica es propuesta por Bourguet como un concepto alegórico que puede travestirse con la misma soltura a la estilística y la sociología» (en IGLESIAS C. 2015: 15).

EL VIAJE DE LA DECADENCIA

Antes de pasar al viaje del decadentismo a América quisiera realizar algunas observaciones sobre la exposición que acabo de hacer. Ante todo, me parece importante destacar que hay palabras como decadencia o enfermedad cuyos significados tendemos a naturalizar. Cuando escuchamos “decadencia” nos alcanza con suponer una civilización en agonía, una fortuna que se está yendo a la ruina, un caserón empobrecido por el cambio de suerte de sus ocupantes o del país en el que se encuentra. Pero es importante ver en los conceptos el componente de construcción (por lo tanto de arbitrariedad) que los sostiene. Parece casi natural que Huysmans proclame que la introducción de palabras extranjeras corrompe el latín como si fuera el cuerpo de un venado. Por eso, tendemos a acordar con él en que el latín del Bajo Imperio entra en putrefacción. Pero no hay que olvidar que se trata de un trabajo metafórico y por lo tanto de una forma de conectar un sector de la realidad (el cuerpo) con otro sector de la realidad (la lengua). Por más que tenga fundamentos para realizar esta conexión, no se desprende de suyo que la introducción de palabras extranjeras implican una forma de agonía, porque también es admisible ver en ese proceso una muestra de la fortaleza de las lenguas en cuestión.

Como prueba, fijemos nuestra atención en un ejemplo argentino. En 1876, Juan María Gutiérrez rechaza el cargo de Académico que le había extendido la RAE en la junta ordinaria de 1872. En su “Carta al Señor Secretario de la Academia Española” justifica esto como un acto de independencia cultural y arguye su desconfianza hacia la regulación de las lenguas. Para Gu-

tiérrez, Argentina se dio una forma de gobierno que se basa en abrir de las puertas del país al ingreso de inmigrantes de la Europa entera, «y desde entonces, las lenguas extranjeras, las ideas y las costumbres que ellas representan y traen consigo, han tomado carta de ciudadanía entre nosotros» (GUTIÉRREZ J.M. 2003: 68). Poco después refuerza el paralelo: «El resultado de este comercio se presume fácilmente. Ha mezclado, puede decirse, las lenguas, como ha mezclado las razas» (GUTIÉRREZ J.M. 2003: 68). A diferencia de Huysmans, la mezcla en este caso supone progreso, no declive ni corrupción.

Si volvemos a la exposición anterior, podemos notar que la decadencia es una forma de comprender la lengua, la sociedad, el estado de la civilización, la aparición de enfermedades nuevas, entre otras. Ahora bien, esos elementos no tienen una relación natural entre sí, ni tampoco habría que ver en la palabra “decadencia” la única expresión posible para hablar del conjunto de estas cuestiones. Se trata de una red que posee una estabilidad relativa a fines del siglo XIX, dotada por una tradición extensa que, como demuestra Mariano Sverdoff (2015), se remonta a la Antigüedad Clásica; pero si es admisible que asociemos inmediatamente la palabra decadencia a una serie de tópicos como la corrupción, la enfermedad y la desintegración de la lengua, acabamos de ver que no es tan claro ni tan directo que esos elementos (como la transformación de las lenguas al contactarse con otras) sean síntomas naturales de la decadencia. Por eso es importante subrayar que se trata de una red con una estabilidad relativa: por lento que sea, es algo que está mutando, como cualquier red conceptual. ¿Cómo se articulan los elementos que la conforman? Bruno Latour utiliza el término de traducción: se trata de «una relación que no transporta causalidad sino que induce a dos mediadores a coexistir» (LATOUR B. 2021: 158). La traducción es una conexión de dos elementos antes disímiles que se ponen a funcionar juntos. Es lo que realiza Huysmans con sus metáforas:

conecta el latín con la corrupción del cuerpo y los bárbaros, de modo que cada uno de estos elementos adquiere un sentido particular al estar interconectados y operar juntos. Así, decadencia es el nombre de una red.

A partir de este enfoque, podemos intuir que al emprender el viaje a América la red del decadentismo no llega de la misma manera. En primer lugar, está claro que no llega como un todo. ¿Se puede trasladar una red como esa, que está muy articulada con el campo intelectual parisino, pero también con el clima de ideas y aun con los sentimientos de esa ciudad? No, y la razón se encuentra en que las ideas no fluyen de manera telepática, sino a través de soportes materiales concretos. A fines del siglo XIX, las noticias literarias, políticas o culturales llegaban a través de canales como la correspondencia, las crónicas de los corresponsales parisinos (Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo y José Martí fundamentalmente), algunos libros, tal vez ciertos apuntes, relatos orales de los viajeros, cosas así. En el diálogo entre los dos continentes no se puede dejar de lado el barco, el modo en que los estibadores lo cargan, la bodega, incluso los peligros que acechan a los libros, como que se mojen algunas páginas o sean devorados en parte por ratas. Si en París podemos reconocer una red de la decadencia, en los países latinoamericanos desembarcan estos objetos fragmentados, algunas noticias, pongamos por caso algunos nodos de la red. Ciertamente, los receptores latinoamericanos pasan a formar parte de una red literaria mundial, pero cuando reciben una moda como la de la decadencia solo tienen algunas partes, de modo que tienen que articularlas de nuevo, llenando los blancos e incorporando tanto elementos locales como lecturas propias de la tradición común. En este tipo de diálogos es necesario plantear una hipótesis constructivista: las ideas no viajan en bloque, sino desarmadas; los que las reciben deben armarlas de nuevo, cambiándolas y, por eso, alterando la red mundial.

LA DECADENCIA EN CUBA. MIRADAS DESDE LA CIENCIA

En el caso del decadentismo, hay muchos elementos que se mantienen iguales a los franceses y hay otros que sufren una importante alteración. Para concentrar la mirada, prefiero que nos enfoquemos en Cuba. En *Erotismo y representación en Julián del Casal*, Oscar Montero llamó la atención sobre un libro en extremo interesante para un tema como éste: *La prostitución en La Habana*, de Benjamin de Céspedes. Así como en Francia empezamos por la obra de Zola, en Cuba podemos empezar por este trabajo científico.

La prostitución en La Habana es la obra de un higienista que diagnostica la sociedad por medio de la existencia de la prostitución. Tan interesante como el libro es el prólogo con el que Enrique José Varona presenta el volumen. Allí hace una valoración muy favorable del trabajo y le aporta un marco general que está muy cerca de las ideas que acabamos de ver en Bajú y Vajarnat. Solo que, a diferencia de los decadentistas, Varona asume la posición del médico que diagnostica con severidad la corrupción contemporánea. Escribe en el primer párrafo de su texto:

«No hay espectáculo más triste en la historia, que el de los periodos en que las creencias entran en descomposición. La lenta agonía de lo que se ha llamado la civilización cristiana, va acompañada de fenómenos idénticos a los que marcaron tan profundamente la disolución del mundo greco-romano. La corrupción más grosera se extiende como inmensa mancha oleaginosa por todo el cuerpo social, hipócrita, afeitada, dorada, en las clases que disfrutaban del poder y la riqueza, impúdica, naturalmente cínica, bestial a veces, en las clases condenadas a la miseria y la ignorancia» (VARONA E. J. 1888: vii).

En esta cita se encuentran muchos de los tópicos que Céspedes va a desarrollar a lo largo del libro. Pero más que por su valor de resumen, me interesa por las implicancias que tiene en relación con el concepto de decadencia. En primer lugar, las afirmaciones de Varona retoman varias ideas tradicionales sobre la decadencia de Roma que hablan de cuestiones como el exceso de placeres y el afeminamiento. Sverdoloff sostiene en relación con esto que «La literatura latina está saturada de condenas a la inmoralidad, la artificialidad, el afeminamiento y la corrupción de los *mores maiorum*» (SVERDLOFF M. 2015: s/p). En el prólogo, Varona recupera esto señalando que el cristianismo fue una reacción necesaria contra el sensualismo del imperio, pero su rigurosa moral terminó provocando lo contrario de lo que buscaba:

«El cristianismo que empezó siendo una reacción necesaria contra el sensualismo desbocado del imperio, extremó de tal suerte el principio opuesto, que puso en él mismo el germen de su propia descomposición. Su ascetismo sombrío provocaba las explosiones de naturalismo grosero que lo han acompañado en toda su carrera, y que lo han traído al desenfreno licencioso de sus postrimerías. Los pueblos que más especialmente representan la civilización occidental, emulan sin esfuerzo con la Roma de Calígula y Claudio» (VARONA E. J. 1888: vii-viii).

Varona sin duda abreva en el tópico de Roma como símbolo de la decadencia que también retoman los franceses. Por lo demás, se refiere a la literatura que festeja el estado licencioso que deplora: «El arte mismo, invocando hipócritamente una teoría de oposición, se ha puesto sin rubor al servicio de los apetitos más sensuales, y los Petronios del siglo XIX toman el primer puesto en la literatura europea» (VARONA E. J. 1888: viii).

Al lado de este juicio sobre el decadentismo hay que señalar que el juicio de Varona (y el enfoque del libro de Céspedes)

está muy cerca del diagnóstico que proponen Bajo y Vajarnat en *Le Décadent*. No se trata de la decadencia de un Estado, sino de la «lenta agonía» de la civilización. Aunque no es tan explícito como los franceses, se lee en su texto la misma impresión de que se están derrumbando las leyes, las costumbres y la metafísica que sostenían a las sociedades.

Esto se asocia con una serie de metáforas mediante las cuales Varona establece una conexión entre el cuerpo individual y lo que se suele llamar el cuerpo social, de modo que las enfermedades que afectan al individuo pueden levantarse metafóricamente como afecciones sociales. Ciertamente, esa conexión está garantizada porque ese tipo de epidemias, que en el libro de Céspedes se atribuyen especialmente a la prostitución, afectan a una parte de la población. De todos modos, no deja de tratarse de una traducción en el sentido que Latour le da a ese concepto: la decadencia se forja gracias a que se conectan y se vuelven copresentes la caída de los valores de la civilización, la prostitución y las enfermedades. Por último, se encuentra una advertencia que también vimos antes y que está ligada al exceso de lujos, adornos y falsedades: si en las clases bajas la corrupción se expresa por medio de la animalidad, en las clases altas lo hace a través de la hipocresía, los afeites y lo “dorado”.

En su texto, Céspedes profundiza en esta conexión entre el individuo, el cuerpo, la sociedad y la moral por medio de la insistencia que pone en la flojedad del cuerpo corrompido. Inicialmente atribuye esto al clima, pero se trata de un adjetivo que va mutando e interconectando diferentes campos para definir el estado de decadencia general:

«Desgraciadamente, en nuestro medio social contemporáneo, reina hoy esa calma ecuatorial bochornosa que deprime las fuerzas, relaja las fibras y provoca el malestar

de la vida. Una generación enervada camina a tientas, sin guías ni ideales, como un rebaño de bestias cansadas.

Las más nobles empresas fracasan vergonzosamente por el aislamiento, la inmoralidad y apatía de sus provocadores.

Reina, entre nosotros, esa disgregación de la muerte en todas las voluntades, la flojedad y el desmayo de los débiles o fatigados, para recabar cualquiera obra salvadora. Este enervamiento y postración del cuerpo social, nos dispone a transigir, hasta en el trato privado con la inmoralidad el vicio y la prostitución» (CÉSPEDES B. 1888: 95-96).

Para Céspedes, el principal síntoma de la enfermedad individual y social es la falta de fuerzas del cuerpo, provocado en este caso por el calor del trópico. En el último párrafo esa dimensión va y viene entre el cuerpo y la moral, pues el autor se refiere a la muerte de las voluntades, volviéndose la principal responsable de la tolerancia hacia los vicios y la prostitución. Céspedes parece hacer explícito el significado etimológico de la palabra enfermedad. Enfermedad viene de *infirmitas*, que significa aquello que no está firme, lo que ha perdido fuerza y vigor³. La decadencia se aprecia por el lujo, la corrupción, los vicios, la prostitución, la caída de los grandes valores civilizatorios; todo esto está articulado a partir de un par léxico que es firme/infirme, de modo que la decadencia es un cuerpo que se vuelve débil, una sociedad que pierde las costumbres, una moral que cede y se torna permisiva. Así como Huysmans tomaba el cuerpo y las invasiones bárbaras para transformarlas en metáforas con las que unía los diferentes elementos de la decadencia romana, Céspedes pone como eje la falta de firmeza, que le permite ir del individuo a la sociedad y del cuerpo a lo moral.

3 Sobre el tema de la enfermedad como infirme ver Iriarte (2021).

EL DECADENTISMO CUBANO: RESEÑAS SOBRE JULIÁN DEL CASAL

Aunque planteadas de manera negativa, muchas de estas ideas coinciden con las que examinamos en el apartado sobre algunos autores franceses. Sin embargo, hay un énfasis distintivo sobre las afirmaciones acerca de la decadencia: podemos decir que hay una singularidad que está asociada a la necesidad de forjar una cultura nacional. Si bien Cuba tiene un lugar particular a causa de que todavía no logró la independencia, en general el ámbito latinoamericano está preocupado por esta voluntad de construcción de una civilización. Podemos verlo en las críticas que José Enrique Rodó (1899) le hace a Rubén Darío en su reseña de *Prosas profanas*: lo empuja a que busque la poesía americana entrando en contacto con España. También podemos verlo en Carlos Reyles, otro uruguayo, cuando rompe con su paso por el decadentismo y propugna un desarrollo industrial en *La muerte del cisne* (1914). En todos estos casos, la decadencia y el decadentismo aparecen como desviaciones *infirmes* de desviarse de la producción de un proyecto nacional firme y vigoroso, marcado por la virilidad.

Este cambio se amplifica cuando tomamos en consideración las relaciones que mantiene este tipo de ideas científicas con la obra de Julián del Casal. Los libros de poemas de Casal generaron varias reseñas de época que permiten ver con mayor claridad el modo en que se comprendió el decadentismo en Cuba. Varona, pero también autores menos recordados como Wen Galvez, Enrique Trujillo y Nicolás Heredia publicaron textos sobre *Hojas al viento* y *Nieve*. Acaso el más representativo del conjunto sea el trabajo que escribe Heredia sobre *Hojas al viento*, el primer libro de Casal, publicado en 1890.

En esas páginas adversas, el autor afirma que el volumen no conecta con la breve tradición nacional. «No hay que buscar su

genealogía en Heredia, Plácido, Luaces y la Avellaneda. Con ser característica de sus versos la nota sentimental, nada tiene de común ni siquiera con el dulce Milanés y el melancólico Zenea» (HEREDIA N. 1978: 416). Heredia traza una frontera entre esa tradición y el decadentismo que viene a aportar Casal:

«Estos poetas ilustres, aún viviendo entre las dificultades y violencias del antiguo régimen y aún siendo víctimas de la preponderancia absoluta de los intereses materiales, nunca perdieron la fe en su noble empresa que era algo más que un entretenimiento sin trascendencia, que era una revelación anticipada de futuras transformaciones. En Casal, si juzgamos por sus *Hojas al viento*, no vibra la cuerda sonora de la esperanza. Es un caso exótico, una manifestación extraña, entre nosotros, de esa enfermedad que hace estragos por el mundo con el nombre de *decadentismo* o *modernismo decadente*» (HEREDIA N. 1978: 416).

Notemos que en esta división opera el par de conceptos firme/infrme que se materializa en el concepto de enfermedad. Por una parte tenemos una poesía nacional sólida marcada por varios nombres y presidida por una impronta que se caracteriza por la firme convicción en la empresa a la que se han entregado los escritores que forman parte de ella. Aunque no hace una mención directa de la articulación de la literatura con las responsabilidades políticas que exige la construcción de una nación, este sentido sobrevuela cuando habla de las «dificultades y violencias del antiguo régimen» en que estos escritores produjeron su obra, o bien cuando celebra que hayan trabajado en «algo más que un entretenimiento sin trascendencia», de modo que intentaron revelar «futuras transformaciones». A pesar de que coloca en su catálogo a una mujer (Gertrudis Gómez de Avellaneda), Here-

día establece un campo de lo normal que está marcado por la virilidad de los propósitos y la firmeza de las convicciones morales.

Frente a esta construcción, que hace juego con el libro de Céspedes, critica a Casal como un solitario que ha importado la moda del decadentismo, señalando que se trata de una enfermedad que hace estragos por el mundo. La forma con la que lo adjetiva es notable: se trata de «un caso exótico» y «una manifestación extraña», lo que conlleva una desconfianza hacia lo extranjero, que está presente en Céspedes, pero también en Huysmans cuando Des Esseintes habla del latín, convirtiéndolo en el lugar de donde proceden los vicios y las enfermedades.

La polarización firme/infirme estructura el resto de su trabajo. Heredia se detiene primero en una caracterización del decadentismo señalando que «es tanto un fenómeno social como un fenómeno literario», es una escuela «sin ideales definidos y, por lo tanto, propia de espíritus gastados y de una sociedad envejecida» (HEREDIA N. 1978: 416). Se aprecia en ella «el trabajo exquisito de la forma que viene a sustituir la falta de savia ideológica y la ausencia de un propósito fecundo» (HEREDIA N. 1978: 416). Todos estos son «síntomas de disolución moral que pululan como gusanos en las sociedades europeas» (HEREDIA N. 1978: 416), en donde las clases altas «están debilitadas por exceso de placeres» (HEREDIA N. 1978: 416). Debilidad, falta de firmeza, exceso de placeres, derrumbe de la civilización: desde un juicio negativo, Heredia coincide con Bajú y Vajarnet. Así, los escritores caen «en la sedación o laxitud que produce el hastío en los que gozan con demasiada intensidad. Estos solo piden reposo, indiferencia y, a veces, morfina» (HEREDIA N. 1978: 417). Tras enjuiciar de esta manera la escuela, declara sus deseos de que Casal la abandone y «se enamore de un ideal robusto, dejando a un lado ese decadentismo malsano, que tiene su lugar en otros climas, para tomar el oxígeno de los campos de su tierra y no como

los enfermeros en los globos que fabrican las farmacias» (HEREDIA N. 1978: 418).

El resto de los críticos asume estas mismas ideas con algunas variaciones menores. En su texto sobre *Nieve*, Wen Gálvez sostiene que la poesía de Casal se ha desvinculado alegremente de la expresión de ideas: «son sus versos armoniosas combinaciones de vocablos que nada dicen» (GÁLVEZ W. 1978: 429). Luego sostiene que el decadentismo «no es otra cosa más que la exageración o descomposición del idealismo», descomposición que se logra trasladando todo al plano del signifiante y dejando de lado el significado.

En su reseña de *Nieve*, Varona habla de Góngora, el gongorismo y Polifemo, reprocha que algunos conceptos nuevos del libro «no logran añadir ni fuerza, ni claridad, ni elegancia a la expresión» (VARONA E.J. 1978: 437). Luego hace un reproche a las lecturas y modelos de Casal y añade un concepto clave: «Todavía Casal puede hojear menos a Verlaine, Aicard, Moréas y demás poetas menores de las escuelas decadente y simbolista, y consultar más su corazón y su oído. Todavía puede evitar el terrible escollo hacia el cual parece desviarse, el amaneramiento» (VARONA E.J. 1978: 437). Varona no emplea la palabra en el sentido de la gestualidad corporal. No está diciendo que es amanerado porque linda con ciertas inclinaciones sexuales que todavía no tienen nombre, porque el concepto de “homosexual” aún no circula en español. Pero en el análisis de todos modos se puede presentir algo que se va a articular en torno de esa palabra. Como señala Montero a lo largo de su texto, lo no dicho y lo que sin embargo está presente en toda la obra de Casal es “el amor que no osa decir su nombre”. Se trata de una inclinación prohibida, marcada por la enfermedad, que tiene como características la falta de robustez y a la que empieza a asociarse el amaneramiento formal, que lleva a Góngora como nombre principal.

LA DIFERENCIA DEL DECADENTISMO CUBANO

En Cuba, el decadentismo se opone a la construcción nacional. Es lo infirme que se aleja de los ideales robustos, la languidez y lo extranjero. En este sentido, la poesía de Casal viene a articular la palabra literaria con las zonas de la corrupción que destacan Céspedes y Varona, de la misma manera que Huysmans lo hacía en el campo francés. Su palabra traduce la decadencia, articula con toda una serie de elementos no siempre declarados, pero que están ahí, tales como lo amanerado, la falta de firmeza del cuerpo, las sexualidades otras, la sífilis, la tuberculosis, la caída de los valores morales, religiosos y legales.

Y sin embargo, hay una segunda diferencia en relación con el decadentismo francés. Como vimos antes, uno de los aspectos clave del decadentismo es la ruptura con el naturalismo, pero también con la poesía de los parnasianos. Efectivamente, los escritores decadentes, especialmente Verlaine, siguieron el distanciamiento que ya había propuesto Charles Baudelaire respecto de los parnasianos y rechazaron el realismo de su poesía al mismo tiempo que rompieron con la excesiva erudición que los nutría. Las sensaciones y las metáforas sin elemento que las descifre es una reacción en contra de la precisión formal y la claridad lingüística que buscaban los parnasianos⁴. Pues bien, en Cuba esto no tiene lugar. Casal escribió sobre la morfina e hizo varias écfra-sis sobre las obras de Gustave Moreau, leyó a Huysmans y cultivó a Verlaine. A todos ellos, por otra parte, les envió *Nieve*. Pero a pesar de todo, en el estilo Casal es un parnasiano. Él parece no darse cuenta de esta contradicción. Lo mismo podemos decir de Heredia, quien sostiene, en su reseña de *Hojas al viento*, que «los parnasianos son los chinos de la literatura porque como los chinos ejercen su decrepitud artística en labores tan minuciosas

4 Sobre estos temas, ver especialmente los trabajos de Miguel Ángel Feria Vázquez (2014 y 2015).

como inútiles» (HEREDIA N. 1978: 416). Y vale aclararlo: Heredia considera que los parnasianos son decadentistas. A nadie parece chocarle esta contradicción; o bien, a nadie del ámbito cubano.

En lo que respecta a este tema, el texto más claro en este sentido lo escribió Paul Verlaine. Cuando el poeta francés recibió *Nieve*, lo leyó y envió una carta al director de *La Habana Elegante*. En el momento más interesante escribe lo siguiente:

«El talento de Julián del Casal [...] es un talento sólido y fresco, pero mal educado. Sí, le diré a usted: yo no sé quiénes fueron sus maestros ni cuáles sus aficiones pero estoy seguro que los poetas que más han influido en él son mis viejos amigos los parnasianos. Eso se ve fácilmente en todas las páginas de *Nieve*, y especialmente en los *Cuadros de Moreau* y en *chromos españoles*. Su factura, como la de ellos, es preciosa, pero demasiado igual» (GLICKMAN R. 1978: 144).

Verlaine tiene razón: *Nieve* es un libro de poemas parnasianos en los que juega un rol muy claro la pintura. Esa inclinación está tan presente en su obra que podemos decir que forma parte del modo de composición de sus textos, en los que presenta primero un escenario y luego dispone, como en un cuadro, las figuras principales. En *Nieve* hay además un apoyo muy fuerte en el conocimiento arqueológico, sobre todo cuando trata temas mitológicos. Verlaine le reprocha esa tendencia erudita, cuyo máximo exponente es el parnasiano Leconte de Lisle: «Es uno de esos jóvenes laxos de ciencia que necesitan reposar sus cabezas sobre el regazo de la Virgen. Lo que le hace falta es creer; cuando crea será nuestro hermano» (GLICKMAN R. 1978: 144). En otras palabras, Casal busca una conexión con los autores y los temas de los decadentes, pero desde el punto de vista francés su lengua pare-

ce atrasada⁵. Es como si hubiera dos ritmos distintos. El diagnóstico viaja rápido y es más o menos el mismo que en Francia (la decadencia tiene como síntomas la droga, la prostitución, la inmoralidad, la enfermedades psiquiátricas, el pesimismo, el hastío) pero cambia el lenguaje que recupera la decadencia como valor. En Casal (parte de esto se podría extender a José Asunción Silva, Carlos Reyles y el Darío de *Prosas profanas*) la decadencia no provoca un desgranamiento de la lengua o una corrupción gramatical, sino que en nuestro continente la decadencia se traduce con perfección formal, claridad y erudición.

En otras palabras, en Cuba la decadencia se escribe con el arte por el arte y tiene como horizonte la autonomía estética. Así podemos verlo en la reseña de Varona sobre *Nieve*:

«nos agradecería ver empleadas las facultades de Casal en asuntos más altos, que en pintar en jarrones, biombos, platos, estuches o abanicos, una gentil criolla con los atavíos postizos de una emperatriz de los nipones en un *bal masqué*. [...] ¿Por qué habrá dicho Produhon: *l'art pour l'art aboutit à des chinoiseries?*»

Un poeta, de los pocos, de los buenos, un poeta digno de ser amado por Casal, Keats, ha declarado que se había propuesto *never to write for the sake of writing*. No escribir para casar colores, ni cincelar frases, que resulten vacías» (VARONA E.J. 1978: 439).

5 Podemos comprobarlo con “La canción a la morfina”. El autor hace hablar a la morfina convirtiéndola en una especie de estatua alegórica que se dirige a nosotros. Pero todo remite a un estado anterior de la poesía. Con un octosílabo que le da demasiada nitidez al texto, Casal cuenta las sensaciones que provoca la droga sin trasladarlas a la escritura. Así, la morfina provoca sinestias: «Percebe el cuerpo dormido/ por mi mágico sopor,/ sonidos en el color,/ colores en el sonido» (CASAL J. 2007: 82). Dice, no hace, y esa es la diferencia con poetas como Verlaine o Mallarmé.

A diferencia de Francia, en América la decadencia se traduce con el arte por el arte que levantaron como consigna los parnasianos y realizaron materialmente en sus composiciones sobre miniaturas a la manera de los camafeos de Teophile Gautier. Esa forma poética es la que se hace cargo del pesimismo, las drogas, el orientalismo, la moda, la superficialidad, el hastío de la vida. Cuando los decadentes franceses se levantan contra los parnasianos, éstos ya han afirmado la autonomía literaria desde los años sesenta. En América eso no se da sino hasta fines del siglo XIX. El decadentismo, con su voluntad de articular aquello que escapa a lo burgués, se articula entonces con una búsqueda de perfección formal que está en la base de la autonomía literaria. En Europa la decadencia se traduce por medio de una ruptura con los ideales artísticos y una ruptura de la representación; en Cuba (en América) la decadencia se traduce bajo la forma del arte por el arte y la perfección milimétrica de los objetos culturales.

DE MOREAU A CASAL, DE CASAL A THOMAS MANN

Esta transformación que se opera entre las dos orillas del Atlántico pone de manifiesto que los conceptos circulan y se modifican cuando son trasladados de un lugar a otro. Para comprobarlo basta con prestar atención a las condiciones materiales de las estéticas y las ideas. Cuando el decadentismo “llega” a La Habana, lo que llegan son textos sueltos, crónicas de la vida parisina, datos parciales que los escritores tienen que armar, llenando huecos e incorporando elementos locales. De este modo, Casal y los críticos que lo leen realizan un acto creativo por medio del cual articulan el decadentismo con la estética parnasiana.

Podemos comprobar este cambio enfocándonos en la relación del escritor cubano con Moreau. De acuerdo con los datos que recoge Robert Jay Glickson, su primer contacto con la obra de Moreau debe haber sido a través de *A rebours*, pues allí

Des Esseintes hace una extensa descripción de dos cuadros de Moreau que tienen como tema a Salomé (“Salomé” y “L’Apparition”). Evidentemente, despertó un gran interés en él ya que a principios de agosto de 1891 recibe unos grabados que reproducen “Hélène sur les murs de Troie”, “Galatée” y tal vez “Salomé”. Enseguida se empieza a cartear con Moreau, posiblemente por intermedio de Huysmans, y de esas cartas Glickman extrae el dato de que el 13 de agosto de ese mismo recibe un envío del Photographie des Beaux-Arts con imágenes de pinturas de Moreau.

De estos datos me interesa destacar dos cosas. La primera es el intento desesperado de Casal por estar al día con los gustos parisinos. En Cuba, ser decadente es luchar por la autonomía estética y a la vez es ser moderno, estar al día, ser cosmopolita. Pero al lado de esto hay que resaltar las condiciones materiales con las que logra esto, porque Casal no ve los cuadros en persona, lo que ya de por sí es problemático cuando se trata de dimensiones e impresiones, pero lo más importante es que esas reproducciones adolecen de defectos, entre los que se encuentra el problema del color. Cualquiera haya sido la perfección de los grabados y las fotografías, el escritor tuvo que esforzarse para reponer lo que faltaba. Y si el color es central en la pintura, lo es de manera muy especial en Moreau, pues trabaja con muchos matices opacos. En su pintura, el estilo de la decadencia parisina se encuentra en esas tonalidades neblinosas. Pues bien, a Cuba no llega eso, de modo que Casal tuvo que imaginar tamaños y reponer colores y matices: se trata de una prueba elocuente de la forma fragmentaria con la que se trasladan los datos a causa de los soportes materiales, pero también se trata de un ejemplo característico de la forma creativa con la cual se adoptan tendencias europeas y se articulan los sujetos a una red mundial.

Creo que esta cuestión material está en la base del estilo parnasiano con el que Casal comprende el decadentismo. Como

acabamos de ver a partir de las reseñas sobre los libros de Casal, en Cuba el decadentismo expresa, como en Francia, una crisis de la religión, las costumbres y las leyes. Los textos del escritor cubano comprueban esta cuestión: en el poema “La urna” habla de la secularización de la vida, en muchos de sus textos sobrevuela una sensibilidad gay, según comprueba Montero, y si bien no se detuvo especialmente en la cuestión jurídica, las crónicas que realiza sobre la antigua nobleza muestran la decadencia de toda una forma de comprender la propiedad. Como va a afianzarse entre los modernistas, hay en su obra una apuesta por “vivir como poeta” y eso significa asumir una posición contraria a la moral burguesa. Pero en Cuba (en Hispanoamérica) todo esto se articula con un intento por lograr dos propósitos centrales: ser moderno, que en este caso es tomar la pose decadente, y lograr una literatura y un arte autónomos. Nada lo muestra mejor que las alarmas que despierta el modernismo entre los críticos: lamentan que se reemplace una poesía civil o por lo menos una poesía de ideales robustos por esa otra forma de hacer adornos y dedicarse a lo que consideran pequeñeces. Se trata de una separación del arte respecto del Estado, algo que todavía estaba por consumarse en América. Esto se combina con la elección de la estética parnasiana, aquella que impuso el arte por el arte y que resultó ser un lenguaje más asequible pero tal vez también más adecuado para estos propósitos en la medida en que obliga a una perfección formal y un uso de la erudición que debe exhibirse en los textos de una manera clara y evidente. Así, la decadencia se combina con la autonomía estética: los escritores rechazan las formas burguesas de la vida, designan la corrupción de la antigua sociedad, son los apóstatas de los últimos días, y muestran esto por medio de poemas deleitables por su inutilidad, piezas artificiales que consumen los sentidos y que están compuestos con una perfección enloquecedora.

Como ejemplo de esta transformación voy a citar completo el soneto “Elena”, que Casal escribe a partir del grabado del cuadro homónimo de Moreau:

«Luz fosfórica entreabre claras brechas
 en la celeste inmensidad, y alumbra
 del foso en la fatídica penumbra
 cuerpos hendidos por doradas flechas;
 cual humo frío de homicidas mechas
 en la atmósfera densa se vislumbra
 vapor disuelto que la brisa encumbra
 a las torres de Ilión, escombros hechas.
 Envuelta en veste de opalina gasa,
 recamada de oro, desde el monte
 de ruinas hacinadas en el llano,
 indiferente a lo que en torno pasa,
 mira Elena hacia el lívido horizonte
 irguiendo un lirio en la rosada mano» (CASAL J. 2007: 111).

Casal ejecuta una écfrasis de estilo parnasiano. Elige, además, un tema mitológico que le permite lucir cierto conocimiento arqueológico importante. Como sostiene Glickman, Casal solía representar primero el espacio y luego el tema principal. Esa forma pictórica se registra acá: en los cuartetos describe el lugar y en los tercetos se concentra en Elena. Los cuartetos captan la imagen con precisión: imagina una luz fosfórica, casi un estallido de luz.

Pero al compararlo con el cuadro de Moreau, esa iridiscencia es algo que desentona. De especial importancia, en este sentido, es el foso en donde están amontonados los muertos de la guerra. En Moreau ese sitio está colocado debajo de Elena, de modo que se encuentra delante del cuadro, a la altura del espectador. Casal buscó el mismo efecto al ser lo primero que describe. Esa disposición parece decirnos que el pintor y el escritor, al igual que el lector y el espectador, se encuentran en el foso, o bien que la rea-

lidad es un foso en el que agonizamos mientras miramos el ideal, encarnado por Elena. Pero se diferencian por la luz: en Casal el foso es demasiado claro, al punto de que describe unas «doradas flechas». Posiblemente Casal repuso algo que no estaba en el cuadro o el grabado resultó confuso, convirtiendo en flechas las puntas de una corona o incluso un escudo o armadura, que sí están representados, pues en la obra de Moreau se puede ver sólo una flecha, que por otra parte no es dorada, sino opaca. Lo mismo sucede con Elena. Como materialización del ideal, Casal la representa con precisión y luminosidad. Retomando la dupla firme/infirme, el foso del mundo está agonizando (son cuerpos infirmes) mientras que ella se pasea con un lirio erguido. Todo eso está en Moerau, pero de una manera distinta, precisamente porque trabaja de otra manera el color. Para Casal el vestido de Elena es de opalina gasa, un color raro pero que debería contrastar bien con el entorno por tratarse de un tono blanco con toques azulados. En cambio, el vestido de la Elena de Moreau es opaco y mantiene una continuidad con el foso. Efectivamente, la cola se apoya casi sobre la cabeza de un joven guerrero muerto, generando un efecto interesante con el pelo del cadáver, porque el color y la textura del vestido se confunden con él. En Casal Elena es un ideal parnasiano que triunfa en medio de la muerte del mundo; en Moreau, la muerte del foso sube por el vestido de la mujer y la cubre, como si lo que estuviera muriendo fuera también el ideal, o bien como si la claridad de la cara de Elena estuviera causada por la muerte que la rodea.

Estas diferencias se pueden atribuir a la forma en la que llegan el decadentismo, que en este caso se materializan en el cuadro de Moreau. Casal encuentra una imagen incompleta que tiene la necesidad de completar con invención, lo que lo lleva a trazar oposiciones límpidas y a escribir un texto marcadamente parnasiano. Como dije antes, esto coincide con las necesidades del naciente campo literario cubano en la medida en que lo que im-

pulsa esta combinación es la búsqueda de una autonomía estética. ¿Significa esto que el decadentismo se pervierte en Cuba? De ninguna manera. No hay una versión buena y otra mala, así como tampoco hay una que sea la original. Si se puede afirmar que el decadentismo parisino es primero, al mismo tiempo podemos decir que la representación de Casal muestra de manera más transparente la verdad de esa poética, ya que la decadencia aparece por medio de un contraste explícito entre el ideal y la escombrada realidad en la que vivimos. Por eso, en lugar de hablar de original y copia habría que reconocer que entre La Habana y París se producen dos variaciones importantes del modo en que la literatura capta las transformaciones que se están produciendo a fines del siglo XIX y que comprendimos en este trabajo por medio de la horadación del Otro como eje trascendental que organiza la religión, las costumbres y el sistema jurídico que subtiende la sociedad. Si bien estas variaciones se explican por las necesidades distintas que hay en una y otra orilla del Atlántico, a la postre se vuelven dos modelos estéticos posibles.

Pongo un ejemplo para terminar. En *Muerte en Venecia*, Thomas Mann muestra a un atribulado escritor que descubre de pronto su amor por un adolescente. Aunque se trata de un pederasta, el texto de Mann logra ir más allá para mostrar al final una escena decadente en la que el artista agónico se encuentra con el ideal estético. ¿Toma el modelo de Moreau o el de Casal? A pesar de pertenecer a la gran tradición Europea, Mann se inclina por la línea de Casal. Gustave Offenbach está sentado en una reposera agonizando. La tintura le chorrea por las cienes y extiende la mano. Detrás de él está la ciudad asolada por la peste. Venecia es el foso del cuadro de Moreau. Pero él, mientras agoniza, se deslumbra por la brillante perfección de Tadzio alejándose por la playa. Así como la Elena de Casal mira «hacia el lívido horizonte/ irguiendo un lirio en la rosada mano» (CASAL J. 2007: 111), Tadzio, en la película de Luchino Visconti, fija su vista en

la misma dirección, levanta una mano y señala con el dedo hacia el cielo.

Casal transforma a Moreau, de la misma manera que lo transforman Thomas Mann y Visconti. Y esto indica que el decadentismo, como cualquier red conceptual o estética, se transforma a medida que viaja en el espacio y el tiempo articulando nuevos artistas e intelectuales.

BIBLIOGRAFÍA

BAJU Anatole, VAJARNET Luc, *¡Lectores!*, en Claudio IGLESIAS (compilado por), *Antología del decadentismo*, Caja Negra, Buenos Aires 2015, pp. 243-244.

CASAL Julián, *Páginas de vida. Poesía y prosa*, Biblioteca Ayacucho, Caracas 2007.

CÉSPEDES Benjamín, *La prostitución en La Habana*, O'Reilly, La Habana 1888.

FERIA VÁZQUEZ Miguel Ángel, *La poesía parnasiana y su recepción en la literatura hispánica* [tesis doctoral]. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/24389/>. 1/3/2022.

FERIA VÁZQUEZ Miguel Ángel, *Parnasianismo y simbolismo en la encrucijada de la modernidad: hacia una visión general de sus vínculos*, Revista "Thélème", v. 30, n. 2, 2015, pp. 203-221.

GÁLVEZ Wen, *Nieve*, en Robert Jay GLICKMAN, *The Poetry of Julian del Casal: a Critical Edition*, Florida, The University Presses of Florida, Tomo II, Florida 1978, pp. 428-431.

GLICKMAN Robert Jay, *The Poetry of Julian del Casal: a Critical Edition*, The University Presses of Florida, Florida 1978.

GRACIÁN Baltasar, *El críticón*, en *Obras completas*, Poblet, Buenos Aires 1943, Tomo III, pp. 3-375.

GUTIÉRREZ Juan María, *Cartas de un porteño*, Taurus, Buenos Aires 2003.

HEREDIA Nicolás, *Julián del Casal*, en Robert Jay GLICKMAN, *The Poetry of Julian del Casal: a Critical Edition*, The University Presses of Florida, Florida 1978, pp. 416-418.

HÖRISCH Jochen, *Las épocas y sus enfermedades*, en Wolfgang BONGERS, Tanja OLBRICH (compilado por), *Literatura, cultura, enfermedad*. Paidós, Buenos Aires 2006, pp. 48-71.

HUYSMANS Joris-Karl, *A rebours*, Des Amateurs, Paris 1920.

HUYSMANS Joris-Karl, *Al revés*, Fausto, Buenos Aires 1977.

IRIARTE Ignacio, *Modernismo, enfermedad, neobarroco*, “Re-
cial”, v. 12, n. 20, 2021, pp. 146-167.

LACAN Jacques, *La familia*, Editorial Argonauta, Buenos Ai-
res 1978.

LACAN Jacques, *Las formaciones del inconsciente*, Paidós, Bue-
nos Aires 2001.

LATOUR Bruno, *Reensamblar lo social*, Manatíal, Buenos Ai-
res 2021.

LEZAMA LIMA José, *Poesía completa*, Letras Cubanas, La Ha-
bana 1985.

MANN Thomas, *Muerte en Venecia*, Plaza & Janés, Barcelo-
na 1999.

MILLER Jacques-Alain, LAURENT Éric, *El Otro que no existe y
sus comités de ética*, Paidós, Buenos Aires 2005.

MONTERO Oscar, *Erotismo y representación en Julián del Casal*,
Almenara, Leiden 2019.

PRIESTLAND David, *Historia política y cultural del comunismo*,
Crítica, Barcelona 2010.

RAMA Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, El
Andariego, Buenos Aires 2007.

REST Jaime, *Introducción*, en Joris-Karl Huysmans, *Al revés*,
Fausto, Buenos Aires 1977, pp. 7-28.

SVERDLOFF Mariano, *Retóricas de la decadencia: los tópicos de
los discursos sobre la declinación desde la antigüedad hasta la mod-
ernidad*, Revista “Nova Tellus”, v. 32, n. 2, 2015.

VARONA Enrique José, *Nieve*, en Robert Jay GLICKMAN, *The
Poetry of Julian del Casal: a Critical Edition*, The University
Presses of Florida, Florida 1978, pp. 436-439.

VARONA Enrique José, *Prólogo*, en Benjamón CÉSPEDES, *La
prostitución en La Habana*, O’Reilly, La Habana 1888, pp. vii-xi.

ZOLA Emile, *El naturalismo*, Península, Barcelona 2002.