

Erotismo y representación en Julián del Casal

Oscar J. Montero

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

© Oscar Montero, 2019

© Almenara, 2019

www.almenarapress.com
info@almenarapress.com

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-44-4

Imagen de cubierta: Gautier d'Agoty, *circa* 1759
Wellcome Library, London

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

Prólogo a esta edición	9
Prólogo.	13
I. LA CRÍTICA COMO «AMISTAD A LA DISTANCIA»	21
1. Lo sexual / lo erótico.	22
2. «Sexualidad impura / erótica exaltada».	29
3. «Un poderoso castigo»	42
4. Dependientes y pederastas	47
II. UN AUTORRETRATO INSÓLITO	61
1. «Nací en Cuba»	62
2. «Déjame creer en tu impostura»	72
3. La «patria lejana»	77
III. EL VALOR DE LO ESTÉTICO	85
1. Fecundo/estéril.	86
2. Mercado natural / neurosis moderna.	91
3. De compras en La Habana de 1890	95
4. La Derrochadora.	110

IV. EN EL CIRCO: SÍMBOLOS VIVIENTES	121
1. Marginación / recuperación	121
2. «Las huellas de la propia personalidad»	129
V. SACRIFICIO	137
1. Cuerpo / imagen.	138
2. <i>Mi museo ideal</i> : el marco de la imagen	140
3. <i>Marfiles viejos</i> : fuera del marco	155
4. «Horridum somnium»: La pesadilla del cuerpo lascivo.	165
VI. INVERTIR (EN) LA ESTÉTICA	175
1. Natural / artificial	176
2. La mirada envolvente	179
3. Interior / exterior.	183
4. La última escena.	199
BIBLIOGRAFÍA	201
I. Julián del Casal.	201
II. Sobre Julián del Casal	202
III. Sobre modernismo, fin de siglo y literatura y cultura cubanas e hispanoamericanas.. . . .	205
IV. Bibliografía general	208
ÍNDICE ONOMÁSTICO	213

IV.

EN EL CIRCO: SÍMBOLOS VIVIENTES

En el ensayo de Lezama, Casal es «el único paseante de la ciudad abandonada», «abandonada» porque solo él supo leerla y solo él pudo escribirla, desde la fiesta insulsa de los señorones hasta el horror del matadero, pasando por la tienda, por el café y por el circo. Entre los lugares que visitó Casal para llenar las cuartillas de sus crónicas semanales, el circo fue una parada especialmente fecunda. Durante la visita al circo, el cronista parece aturdido por el asalto sensorial del espectáculo y de la muchedumbre que lo contempla. La degradación estética y social del circo, sin embargo, no lo lleva al silencio. Al contrario, a la descripción del mismo se superpone el cuerpo reconfigurado del cronista. En la crónica de Casal, el contraste evidente entre la bajeza del circo y la altura de la visión estética se deshace porque dicho contraste es de carácter intelectual y la escritura de Casal conduce a otras zonas de la percepción y a otra representación del cuerpo y sus sentidos.

I. MARGINACIÓN / RECUPERACIÓN

La difusión de los contrarios «alto» y «bajo», o «exaltado» y «degradado», en la crítica contemporánea es tan amplia y generalizada que el comentario más reducido sobre sus diversas ramificaciones requeriría una digresión inoportuna¹. El contraste provoca una serie de contrarios útiles para cualquier relectura del canon literario latinoame-

¹ Véase sobre todo la introducción (1986: 1-26) al estudio de Peter Stallybras y Allon White, que se apoya en gran medida en los estudios de Bajtín.

ricano: lo culto y lo popular, lo sublime y lo grosero, lo hegemónico y lo marginal. Este último par es útil para reconsiderar a Casal y su obra, puesto que ambos han sido objetos de un complejo proceso de marginación y recuperación.

En 1888 Casal publicó bajo el pseudónimo del «Conde de Camors» una célebre crónica en *La Habana Elegante* donde ataca la política del capitán general de la isla, burlándose incluso de su familia. Las autoridades coloniales intentaron secuestrar la tirada de la revista, pero cuando llegaron a la redacción solo quedaba un ejemplar de archivo. El resto de la tirada ya se había vendido. Casal fue llevado ante juez, resultó absuelto, pero fue despedido de su puesto en la Hacienda. Como es de suponer, dice Emilio de Armas en su biografía de Casal, el incidente provocó una agitada polémica en la prensa habanera.

Casal pierde el sueldo de Hacienda, pero encuentra el apoyo de sus colegas separatistas y liberales, especialmente los jóvenes de la redacción de *La Habana Elegante*, donde sigue publicando sus artículos sobre «La sociedad de La Habana». Retirado de su puesto por las autoridades coloniales, condenado por los conservadores integristas, el cronista menor, perdido detrás del pseudónimo de turno, se convierte en «una personalidad de renombre cuando el poeta aún no había dado a conocer plenamente su voz», concluye de Armas (1981: 75). Cesante, señalado por las autoridades coloniales, Casal enfrenta una situación económica difícil, pero como escritor, la marginación no deja de tener ventajas. El «Conde de Camors» se convierte en «Casal», el joven escritor que osó burlarse del capitán general de la colonia. Sin embargo, su enfermedad y su erotismo provocarían otro tipo de marginación, cuya recuperación es mucho más compleja y dilatada. Para citar del libro de Stallybrass y White, «las transgresiones y el intento de controlarlas regresan obsesivamente a los símbolos somáticos, puesto que estos son los elementos fundamentales de toda clasificación social» (1986: 26). La recuperación social y política del cronista Casal en el círculo de intelectuales liberales y separatistas

no se reproduce cuando se trata de las transgresiones del cuerpo en la enfermedad y el erotismo.

Después del ataque al capitán general Casal asume su nombre, pero para asumir su cuerpo, para representar sus transgresiones, debe tomar otra ruta, única hasta ese momento en las letras cubanas, y en mi opinión, en las hispanoamericanas. Casal se dirige inexorablemente al símbolo somático, el suyo y el ajeno, el origen de su exclusión y de su liberación. En el circo, un lugar inicialmente rechazado por la bajeza de su espectáculo, el cronista transforma el cuerpo volador del acróbata en «símbolo viviente» y finalmente reconoce una imagen propia en el rostro maquillado del payaso, una imagen caleidoscópica y contradictoria.

«El circo» de Casal se publicó en *El País* el 21 de diciembre de 1890 (en 1963b, 3: 56-59). En una crónica sobre el circo, escrita unos cuatro años después de la de Casal, Gutiérrez Nájera se refiere a «la *Iliada* y la *Odisea* de los acróbatas, la literatura moderna de los circos» y añade «La afición a lo maravilloso y no a lo natural nos lleva al circo». El circo complace «a los erotómanos, a los extrañamente voluptuosos, a los descreídos místicos modernos», es decir, complace al escritor moderno según la definición del mismo Casal: «un neurótico sublime» (1963b, 1: 278). A pesar de que para Gutiérrez Nájera, «esos cuerpos son retratos de mi alma en diversas posturas», su crónica incluye una escala de valores ajena al circo de Casal, pero significativamente no ajena a las lecturas que se hicieron de su obra y su persona. En la crónica de Gutiérrez Nájera (1974: 167-169) los «raros» que van al circo son «sujetos femeninos» y «los desequilibrados son hermanos de los equilibristas». A pesar de su simpatía por el tema, y de la gracia con que lo presenta, Gutiérrez Nájera conserva las distancias entre su punto de vista de observador y cronista y «los desequilibrados» del circo. En Casal las distancias son otras.

En el circo, el cronista Casal se sitúa en uno de «los sitios públicos» que odia pero que no rechaza sino que transforma a través de la mirada, representada en una escritura sospechosa de la pirotecnia del

estilo. En la crónica sobre el circo no se rechaza el lugar público para refugiarse en la alcoba modernista. Al contrario, el lugar público se transforma con la presencia del observador, que tolera el polvo y el ruido de la muchedumbre a partir del momento en que decide hacer del espectáculo un «remedio» parcial. Si las representaciones teatrales habían con su imitación repetitiva, el espectáculo en el circo ni imita ni se repite, y a semejante singularidad aspira también la escritura del cronista. El deseo de una escritura nueva y la conciencia de las dificultades que auspician su llegada caracterizan el modernismo de Casal tanto como el tema del interior y sus correlatos, el gusto por el objeto precioso, el artificio, la morbosidad, la decadencia o la misantropía, lugares comunes de la crítica. El deseo de esa escritura nueva es también el deseo de una relación diferente con el público lector y el rechazo de la representación, es decir, de la repetición de una retórica «artística», tan llamativa y tan al día como los objetos recién importados por cualquier tienda habanera.

Casal escribe que no puede «contemplar, sin sentirme enfermo, muchos grupos de seres reunidos» (1963b, 3: 56); sin embargo, el oficio de periodista le impone la obligación no solo de contemplar la muchedumbre sino de entrar en sus rangos. En el público del circo, el cronista «encontraba cierto atractivo indefinible». Ese «atractivo» a su vez provoca un nuevo gesto de distanciamiento característico de Casal. El observador, que mira los cuerpos ajenos, parece mirar su propio cuerpo, asediado por una marejada de impresiones sensorias, como si por los poros le entrara una vitalidad terrible que lo marca y lo altera. El cuerpo representado en la obra de Casal alucinó a Lezama, que cita de «Tardes de lluvia»: «Siento sumido en mortal calma, / vagos dolores en los músculos». En el poema surgen «voces» y «miradas» y finalmente el cuerpo adolorido. Según Octavio Paz, en los prerrománticos el cuerpo comienza a hablar (1989: 56). En los modernistas la voz del cuerpo se transforma en cifra legible sobre la superficie escrita. En Casal la transformación es dramática porque la representación del malestar y la decadencia del cuerpo propio agrietan

el esteticismo temático para reclamar otra estética, otra forma de representar las sensaciones del cuerpo. La transformación del cuerpo en representación escrita es el tema central de la crónica sobre el circo. Si el cuerpo es la imagen original, orgánica y totalizadora, su presencia, como el baile de Salomé en los sonetos de *Mi museo ideal*, es fugaz y su transformación en «símbolo viviente» es inexorable.

Casal escribió sus «Crónicas semanales» y luego «Conversaciones dominicales» para el diario habanero *El País* desde octubre de 1890 hasta febrero de 1891. Si en *La Habana Elegante* pudo tratar temas más de su gusto, en *El País*, la labor de cronista de las fiestas, salones y «cosas propias del folletín» acabó por agobiarlo. Su público se transformó en el monstruo devorador de la carne del escritor. Casal compara la tarea del cronista con la «del domador que se ve obligado a echar todos los días, en la jaula de sus leones, los pedazos más frescos de carne, para tenerlos satisfechos e impedir que lo devoren» (1963b, 2: 20). Si el cronista debe proteger su cuerpo sin dejar de satisfacer la voracidad del público, también debe ofrecerle algún «remedio», por pasajero que sea. Casal utiliza metáforas médicas cuando se refiere a la aplicación del citado remedio al público lector: «inocular», «inyectarles una dosis de fastidio». Si la ciencia moderna ha logrado «muchos descubrimientos para combatir las enfermedades corporales», el escritor debe al menos aliviar la dolencia de «esta aldea grande», el hastío, un mal, como el cáncer, para el cual «no hay remedio radical», escribe Casal².

El cronista recomienda a sus lectores la visita al circo de Pubillonnes, que como «el opio, el haschich, la morfina», sería un paliativo fugaz para el hastío. Sin embargo, la crónica no solo representa el espectáculo del circo sino también la mirada que distorsiona lo que representa, la mirada de un sujeto que desborda el interior, el taller solitario donde se burila el fetiche modernista, el poema o la crónica

² Sobre «la gripe» en la crónica de Casal (1963b, 3: 16-20), véase González 1983.

cuyo destinatario es la mujer elegante, tan ávida de objetos artísticos como la Derrochadora del capítulo anterior. El cronista no puede rechazar el comercio que le impone la crónica: amueblar por un precio módico la psique desolada y ávida de objetos compensatorios de la capital moderna. La avidez de los lectores, los leones que devoran la carne del domador en la metáfora de Casal, evidentemente se refleja en la furia hambrienta de la muchedumbre urbana que se lanza sobre el circo para satisfacer su deseo de espectáculo. En el circo, el cronista es testigo y objeto de esa furia. Su presencia marca la frontera entre la gran cultura y la incipiente cultura popular, entre la literatura y el espectáculo. Aplastado por la muchedumbre, el cronista representa y se representa en un espacio angosto y reducido, el lugar provisorio de su subjetividad. Sin ese segundo grado de la representación, puede haber noticia pero no hay crónica. Casal reconoció la voracidad del género, que aceleraba su decadencia física y minaba sus reservas espirituales, y finalmente lo abandonó. Sin embargo, mientras lo practica se entrega a su comercio letal como el domador frente a los leones de su metáfora. Lo que se doma en la crónica es la imagen enmarcada y representada en la pista circense.

La llegada al circo produce en el cronista un «profundo malestar», igual que la visita a cualquier sitio donde se amontona la gente: las iglesias, los teatros, las noches de estreno, los salones. En medio de la muchedumbre que rodea la pista, el escritor quisiera situarse en «el teatro especial» de Luis II de Baviera, el espectador solitario que escuchaba las óperas de Wagner desde su palco oscuro para que nada interrumpiera el espectáculo. Además, el célebre rey bávaro es uno de los anormales en la taxonomía de Max Nordau (1895: 452). La transformación que Casal impone al espectáculo circense es aún más radical. Puesto que no puede darse el lujo de mirarlo desde un palco aislado, debe percibirlo transformado a través de los otros sentidos.

El circo que visita Casal está iluminado por «globos de luz eléctrica, colgados entre las columnas rojas», pero procura «no mirarlos jamás» para no deshacer su «ilusión». La ilusión que debe armar para

poder soportar el ambiente, la misma que ofrece al público lector, deja de ser una «percepción falsa», la definición de la ilusión, para convertirse en una imagen compuesta de impresiones sensorias no visuales, la imagen de un Oriente hecho de citas, superpuesto como un filtro sobre la realidad pobretona del circo de Pubillones. Según Edward Said, Chateaubriand se enfrentó al Oriente «as a constructed *figure*, not as a true self» –como una *figura* construida, no como un yo verdadero—. De la misma manera, la «figura construida» de Casal superpone el tópico consagrado del Oriente a la realidad insular, creando un simulacro intertextual que a la vez arma y aniquila la imagen de lo propio, del sujeto o del *self* (Said 1978: 171). En el circo, el cronista fragmenta la representación de lo visual para armar su «ilusión» orientalista:

Y era que creía hallarme, más bien que en un sitio público de esta capital, en el interior de una tienda plantada en medio de una llanura de Orán [...] Las nubes de polvo que levantaban del redondel; el sonido de una música salvaje que llegaba del exterior; los rostros de los negros acurrucados en las gradas; las patadas de los caballos en las cuadras; el calor que emanaba de aquella aglomeración de gentes; y los rugidos de las fieras encerradas en sus jaulas de hierro, contribuían, en cambio, al desarrollo de mi ilusión. (1963b, 3: 52)

Todo lo que irrita al cuerpo hipersensible se transforma en una escena fantástica, menos mirada que intuida por todos los sentidos en una especie de sinestesia *sui generis*. El «teatro especial» de Casal no es el palco aislado del rey de Baviera; es el cuerpo que percibe las sensaciones y las transforma y las entrega a un público impaciente y voraz. La transformación de la realidad del circo en imagen estética, centrada en el sujeto que la percibe, es la única representación verídica y justa, imposible de lograr a través de la descripción convencional. En la crónica de Casal, el circo aparece como en una litografía criolla que apela tanto al sentido visual, la luz de las bujías eléctricas tamizada por la polvareda, como a los otros sentidos, que perciben el calor de

la gente aglomerada, el sonido de las patadas de los caballos y de una «música salvaje». La imagen del circo tropical se logra en el «teatro especial» del cronista, donde no se admite la mera representación. El «teatro especial» del cronista, su cuerpo y sus sentidos, enmarca el espectáculo de donde sale el escritor «con la convicción de que allí se distrae más el espíritu y se aprende mucho más que asistiendo a la representación de muchas obras que se ponen en escena en los teatros de esta capital» (1963b, 3: 57). La representación impresionista y subjetiva de la crónica fácilmente supera el realismo del teatro de la época porque lo que se pone en escena no es solo la realidad del circo sino también la representación de los sentidos del cuerpo que lo visita.

Los cuerpos del circo, acróbatas y saltimbanquis, entran en la pista como si su papel fuera sostener los fragmentos del cuerpo devorado del cronista. En los gestos de los acróbatas japoneses Casal descubre una nueva gramática, un lenguaje de movimientos y correspondencias que se opone explícitamente a la representación de las emociones en el teatro, cuyas funciones Casal reseñaba, como reseñaba novelas y cotillones, «con más paciencia que Job».

En el teatro popular que pasaba en gira por la isla, ya operaba el prototipo psicológico que haría escuela en el siglo xx. Al actor debe moverlo una causa oculta, la célebre «motivación» del «método» del siglo xx. El actor presta su voz y su cuerpo a las palabras del dramaturgo, animándolas con su propia emoción, cuyo origen es psíquico, es decir, natural. La emoción tiene su origen en la naturaleza del actor y se representa a través de gestos corporales también naturales o naturalizados, acoplados a la situación dramática. En cambio, el acróbata no representa la emoción sino las posibilidades y los límites de su propio cuerpo. El acróbata, escribe Casal, es «símbolo viviente» en una lucha «contra las leyes de la naturaleza». La mención de la lucha «contra la naturaleza» conduce hacia el conocido lugar común de la crítica sobre Casal y el modernismo, la oposición dialéctica entre el arte y la naturaleza, con el consabido rechazo de ésta. Como cualquier modelo de lectura, el contraste es útil y a la vez reductor.

Si la obra de Casal sin duda participa de la dialéctica moderna entre arte y naturaleza, su versión en la práctica literaria es más impura y más compleja que una mera propuesta silogística. En el siglo xx, el rechazo en el teatro de Brecht del psicologismo naturalista se enfrentó al realismo social defendido por Lukács³. Entre los modernistas, la oposición de contrarios es menos dialéctica; es fructífera y generadora, como lo fue en el alto romanticismo. Junto al valor del interior modernista como metáfora psíquica coexiste, al menos en Casal, el rechazo de la imitación naturalista de las emociones y la apreciación del cuerpo transformado en «símbolo viviente».

2. «LAS HUELLAS DE LA PROPIA PERSONALIDAD»

El dualismo es un tópico recurrente en la crítica sobre Casal, respaldado, por ejemplo, por la dramática pugna de contrarios en «Blanco y negro» de *Nieve* y «Cuerpo y alma» de *Rimas*, cuyo «maniqueísmo» característico, según Vitier, tal vez tenga una de sus fuentes en la lírica provenzal del siglo xii⁴. Sin embargo, habría que leer no solo la presencia indiscutible del *motif* dualista en la obra de Casal sino la ruina catastrófica del dualismo, tanto del dualismo temático de los poemas como del dualismo ontológico entre sujeto y objeto.

La insistencia del cuerpo en la obra de Casal socava la dicotomía nítida, de origen kantiano, entre sujeto y objeto. La fuente del esteticismo de Casal es menos Kant que Schopenhauer, el filósofo del cuerpo, cuya obra, o al menos parte de ella, Casal conocía. En un artículo sobre Guy de Maupassant, cuyo epígrafe es «Pas de critique! rien que des sensations» (¡Nada de crítica! Sólo sensaciones), Casal escribe: «tendrá extravagancias sublimes a lo Arturo Schopenhauer, pero nunca insípides matemáticas a lo Heriberto Spencer» (1963b, 1: 208-209). Casal reconoce en el cuerpo y sus sensaciones el origen

³ Véase Brecht 1980.

⁴ Vitier 1971: 303-306. Véase también Schulman 1966 y 1976a; y Pearsall 1979.

y la ruina de toda aspiración humana, el *locus* de la razón y de la corrupción de la carne. En Schopenhauer, la identidad subjetiva del ser humano es una ficción que conduce al célebre pesimismo o a la compasión del místico. Por esa ruta andaba Casal: el reconocimiento de la ruina de lo bello del idealismo burgués a lo Varona y la redefinición de lo estético como redención única y ambigua, es decir, el reconocimiento de lo estético como la zona privilegiada de la representación del cuerpo erótico⁵.

El contraste entre el arte y la naturaleza en la crónica de Casal no implica simplemente el rechazo de la naturaleza y la apoteosis del artificio. Los acróbatas japoneses desafían la ley natural de la gravedad, pero en ningún momento la desdican, ni mucho menos la niegan, lo cual sería evidentemente absurdo. La hazaña de los acróbatas no es rechazar la ley natural sino trazar, literalmente por encima de ella, los jeroglíficos de una escritura nueva, una coreografía hecha con sus cuerpos voladores simbólicos. El acróbata, como los otros artistas en la obra de Casal, es el huérfano que se subleva contra una madrastra monstruosa; es «Prometeo [...] y todos los rebeldes famosos», escribe Casal. Los «titánicos esfuerzos» del acróbata japonés lo igualan a «los genios del pincel, de la pluma y del buril». Debe «descoyuntarse los miembros, equilibrarse en el aire», como si en el espacio oriental abierto por el escritor escribiera los signos de un lenguaje propio de puros significantes que, sin embargo, son traducibles en la escritura del cronista.

Si los acróbatas presentan algo novedoso, los actores y los cantantes, al menos los que pasaban por la isla, encarnan la representación convencional, una representación repetida tediosamente noche tras noche. Casal escribe que odia a los actores, como odia «todo aquello en que predomina la obra de la naturaleza y en que apenas se reconocen las huellas del estudio, de la paciencia y de la propia personalidad». De nuevo, no se rechaza la naturaleza; se rechaza una

⁵ Sobre Schopenhauer, véase Magee 1987: 105-118 y Eagleton 1990: 153-172.

imitación de la naturaleza que pretende ser natural, que no despliega «las huellas» humanas de la aplicación y el artificio, cualidades que definen tanto los movimientos del acróbata como la escritura del sujeto que los admira y que prefiere la escritura única del cuerpo volador a la repetición mecánica del teatro.

Casal hace hincapié en el contraste entre la imitación del actor y el artificio del acróbata y añade: «Cualquier pájaro vale para mí tanto como un tenor». El pájaro, sinécdoque de la naturaleza, no puede «expresar sus ideas»; carece de «un lenguaje comprensivo para nosotros», y por lo tanto deleita con su canto natural sin comunicar nada. El pájaro es la antítesis del actor que pretende comunicarlo todo con sus ademanes y la entonación de la voz, «toda la cocina de la emoción», para citar la expresión de Roland Barthes (1970: 69). Cuando no agradan al público, «los autómatas teatrales» de Casal se exponen a los silbidos o a «una granizada de patatas», añade con humor, evocando el bochinche del teatro habanero finisecular. En cambio, los acróbatas se exponen a la muerte, que sería el triunfo de la ley natural de la gravedad sobre la audacia de sus maromas aéreas.

Cuando el actor pretende imitar las emociones humanas, el resultado es casi grotesco y hasta el público menos entendido lo reconoce, pero el cuerpo descoyuntado del acróbata despliega los rasgos de la actividad humana que Casal aprecia, el triunfo sobre las leyes de la naturaleza gracias al estudio y el esfuerzo. Casal admira al acróbata, como admira al pintor, el escritor o el escultor, porque su *performance* revela la disciplina del cuerpo que ha adquirido destreza a través del esfuerzo y la aplicación, porque no representa una gama de emociones dramáticas sino «las huellas [...] de la propia personalidad». Son las huellas de su «propia personalidad» las que se inscriben en la obra de Casal, convirtiendo la lectura en la revelación, en el sentido fotográfico de la palabra, de una imagen dispersa, de fragmentos que se reconstituyen en el cuerpo legible de la escritura.

Los rasgos de esa personalidad irritaron a los lectores contemporáneos de Casal. Los sucesos locales que Casal reseña no pueden

ser más convencionales. Cumple con su deber de cronista social de fiestas, veladas y velorios, la misma tarea que en el siglo xx sería reemplazada por las fotografías de la «crónica social». Casal reconoce que la crónica comienza a requerir lo que, en una reseña sobre las memorias de una cortesana inglesa, llamó con desdén «la “escritura artística”, la cual consiste casi toda en hermosas pero inútiles descripciones» (1963b, 3: 74). La ruptura de Casal con el público lector de las crónicas y su búsqueda de otro público tienen menos que ver con la misantropía que con un rechazo de esa «escritura artística» asociada al modernismo, o más bien a la versión ya popularizada del gusto modernista, institucionalizado entre la gente elegante y los consumidores de la elegancia ajena. En todo caso, se trata de un «buen gusto», y de la buena escritura que lo representa, cuestionados y finalmente superados por Casal. En el circo, la presencia de la «propia personalidad» del cronista, la marginación y el privilegio de su situación anómala, transforman la pista circense en el lugar de la fragmentación y la fantasía, un sitio ajeno a la reproducción de una retórica obediente a las expectativas de su público.

En una carta a su amigo Esteban Borrero, Casal explica que abandona su puesto en *El País* «porque los suscriptores se quejaban de que nunca me ocupaba de fiestas, salones, teatros y cosas propias del folletín» (1963b, 3: 85). Sin embargo, Casal sí se ocupó de esos temas, pero los rasgos de su personalidad, «mi sombrío estado de ánimo» y la presencia constante de su mirada transforman la crónica en «una inyección de fastidio» aplicada semanalmente al lector. En la «Crónica Semanal» de *El País*, 7 de diciembre de 1890, la descripción de «los objetos necesarios para una gran fiesta», «expresamente traídos de París», se convierte en «el trabajo enojoso de señalar el modernismo, la delicadeza y hasta el valor artístico de cada uno de ellos» (1963b, 3: 47). En 1890, dos años después de la publicación del *Azul* de Darío, Casal considera que «señalar el modernismo» de un objeto es «trabajo enojoso». Hace una descripción de puro cumplimiento de la anfitriona, la Condesa de Fernandina, pero admite que no tiene ánimo para

mencionar ni uno de los «objetos necesarios» al «modernismo» del interior. Los jarrones, los tapices y las chinerías de la Condesa son los mismos «objetos artísticos» de las tiendas y producen en el cronista la misma sensación de vértigo y repugnancia. Igual que los objetos que circulan vertiginosamente en torno a la Derrochadora, los cuerpos voladores de los acróbatas también se despliegan sobre el vacío. En ambos casos, el cronista da sentido al vértigo y espera al borde de la pista, o del cotillón de la Condesa, su hora fugaz en el escenario.

Si las enfermedades modernas, como el cáncer y el hastío, no tienen «remedio radical», las drogas que menciona Casal al comienzo de la crónica sobre el circo ofrecen una cura pasajera. En el «teatro especial» de Casal, las maromas de los acróbatas se ofrecen como remedio parcial para un público lector ávido de descripciones vistosas, de esos «objetos necesarios» traídos de París para adornar el cotillón de la condesa. Casal comprendió que se trataba de un público poco dispuesto a aceptar las «inyecciones» curativas ofrecidas por un escritor que rechaza la retórica de la descripción por ineficaz y «enojosa», que cierra los ojos porque no encuentra palabras que correspondan a los colores de los trajes: «Desafío al ojo pictórico más experto a que me reconozca los matices de cada una de las túnicas que envuelven los cuerpos de los primeros acróbatas mencionados» (1963b, 3: 58).

Tanto la representación en el teatro convencional como la descripción en la «escritura artística» que Casal rechaza son mecánicas y repetitivas, como lo son los «objetos artísticos» que compra La Derrochadora, reproducciones por gruesa abarrotadas en los anaqueles de las tiendas. En cambio, el efecto de la visita al circo, y de la crónica que la representa, es único porque depende de las sensaciones de un cuerpo único, casi asfixiado por la muchedumbre pero finalmente capaz, gracias a la imaginación voluntariosa, de transformar la asfixia en visión. Escribe Casal: «No hay espectáculo, por extraño que sea, que produzca dos veces la misma impresión» —ni texto que produzca dos veces la misma lectura, ni cuerpo que produzca dos veces el mismo dolor ni el mismo placer.

Casal renunció a su puesto en *El País* en marzo de 1891. Comienza a trabajar anónimamente como cronista de sucesos en *La Caricatura* y publica *Nieve* el próximo año (Armas 1981: 244). Si el disgusto con la labor del cronista provocó la renuncia de Casal a su puesto en el periódico habanero, en sus «Crónicas semanales» no se escribe únicamente el disgusto sino la tensión entre las expectativas del público lector y las huellas de un autorretrato perturbador. El público ávido de representaciones vistosas, ávido ya del *entertainment* que se encargarían de suplir los *mass-media* del siglo xx, ni reconoce ni mucho menos se reconoce en la mirada ciega y vidente del cronista. El cronista no representa sino que distorsiona lo representado, contaminándolo del malestar de su propio cuerpo, «inyectando» al cuerpo ajeno «una dosis de fastidio», un «remedio» inaceptable. Casal abandona *El País* no porque odie a los lectores («Después de todo, veo que tenían razón») sino porque reconoce un estado de ánimo propio «muy distinto al de ellos» (1963b, 3: 85). Tampoco culpa a los amigos que codiciaron su puesto y que lo tratan «de una manera cariñosamente fría». Debe abandonar el folletín porque no le «gusta estar a la vista de todo el mundo, como allí lo estaba». En la crónica Casal rechaza «el ojo pictórico» de la descripción y finalmente rechaza a los lectores que la reclaman. Incapaz de mirar, de ser mirado, de reproducir miradas ajenas, transforma la crónica en la escena de un intercambio excéntrico.

Al concluir la crónica sobre el circo, Casal señala otro cuerpo que sale a la pista. Es el payaso, tan admirado por los modernistas, el emblema de la risa enajenada en la pintura de la época y el lugar común del sentimentalismo popular hasta nuestros días. El payaso de Casal, maquillado y asalariado como el cronista, es el autorretrato final que se superpone sobre la retórica muda de los cuerpos voladores de los acróbatas. «Algunas de sus frases», escribe Casal, «encierran más filosofía que muchos sainetes aplaudidos» y afirma que ha «comprendido hasta qué límites llega la estupidez humana» cuando oye decir que el payaso es un «cínico». El cronista admira al

payaso por su sabiduría, tan lejos del alcance del público, que solo ve el maquillaje grotesco de su oficio. Además dice que lo admira porque conoce «su vida íntima».

La intimidad entre Casal y el payaso es por supuesto un aspecto inédito de su biografía. No por eso deja de invitar al lector entendido a superponer la vistosa coreografía de los cuerpos voladores sobre esa «vida íntima» inédita, que excluye «la estupidez humana» del público general. Casal enmarca la imagen del payaso con una cita de su libro de cabecera, «la Imitación de Jesucristo» de Kempis: «Bienaventurados los sencillos y los que en nada estiman la opinión de los demás» (1963b, 3: 58). La cita del popularísimo tratado, un resumen casi anónimo de la tradición mística medieval, sugiere una representación de otra índole, lejos de la «cocina de la emoción» de los actores. El payaso encarna la otra cara de la fiebre del derroche y la substitución para convertirse en el emblema de la ordalía del escritor moderno, que sale a la pista maquillado, dejando oculta su «vida íntima», como si el secreto de esa intimidad fuera necesario para transformar el rostro maquillado en representación verídica. El payaso suple el significado y la sabiduría que las maromas voladoras de los acróbatas no pueden representar. En el circo la salida del payaso a veces sigue el espectáculo de los acróbatas, el *comic relief* después del peligro. En la crónica las dos *performances* se superponen en una escena radicalmente alterada, el «teatro especial» de la escritura, marco y mausoleo de la imagen, antesala del *museo ideal*.

La leyenda sobre un Casal aislado y misántropo parece anunciar la muerte solitaria del poeta en su buhardilla. Dios sabrá de donde sacó la energía, pero el hecho es que Casal murió elegantemente vestido en la sobremesa de su amigo Santos de Lamadrid. Antes de salir, dejó abierto sobre el escritorio el *Diario íntimo* de Amiel, la última lectura, dramáticamente señalada. Un fragmento del célebre *Diario íntimo* sugiere que no hay intimidad sin el deseo de compartirla, que la escritura transforma su secreto, por recóndito que sea, en «garabatos» legibles: «ces griffonnages m'ont aidé à vivre» —estos garabatos

me han ayudado a vivir—. La escritura del *Diario* de Amiel, y la de su lector Casal, no son la escritura de la conciencia que se encierra sino que se dilata. No hay en ella desgano, más bien demuestra una energía capaz de renovarse con cada lectura. «La vasta pluralidad de seres diferentes, incluso contradictorios, entre los cuales no hay por qué escoger» (Amiel 1976, 1: 40), que compone el *yo* del célebre *Diario*, también es legible en los fragmentos que componen la obra de Casal. Son los fragmentos que Casal utiliza para armar una imagen propia. La imagen del escritor en el *Diario* de Amiel, como la imagen del escritor Casal, es «calidoscópica, proteica, mutable y polarizable, en todo caso, fluida, virtual; por consecuente latente incluso en mis manifestaciones, ausente incluso en mi representación» (Amiel 1976, 4: 580).

En las crónicas de *El País*, a primera vista las menos propicias para el genio excéntrico de Casal, en medio del gentío alumbrado por los focos eléctricos, el cronista se distancia de lo que lo rodea para hacer de la escritura un filtro paliativo, «filtro» de *philtron*, de *phileo*, o amar, un amor inaceptable para el lector deseoso de la nueva escritura artística, no de filtros ni remedios. El legado del modernismo de Casal no es únicamente el uso deliberado o irónico de un tema u otro, ni el colorido o la audacia sintáctica y léxica de sus descripciones. Es más bien la inscripción de las huellas legibles de su propio cuerpo, al igual que el del acróbata, transformado en cifra legible, en una representación animada por la voluntad y la aplicación, menos representación que *performance*, la oferta reiterada de una ficha canjeable, redimible, de un cuerpo que después de cien años todavía reclama el ajeno.