

UNA “SOMBRA TERRIBLE”: ENFERMEDAD Y MUERTE O LO NO DICHO EN LA CORRESPONDENCIA DE JULIÁN DEL CASAL

A “TERRIBLE SHADOW”: ILLNESS AND DEATH OR THE UNSAID IN THE LETTERS OF JULIÁN DEL CASAL

Adriana Kanzepolsky

Universidade de São Paulo

São Paulo, SP – Brasil

ORCID 0000-0001-7284-4526

Resumen

Nuestro trabajo se interroga acerca de una paradoja que articula las cartas de Julián del Casal (1889-1893), en las que simultáneamente se abunda en la inscripción del malestar síquico, el *spleen*, tal como la época demandaba para la configuración de la figura del artista decadentista, mientras se niega o minimiza la potencia devastadora de la enfermedad física que terminará con su vida a los 33 años. A partir de estas condiciones del decir y no decir la angustia, nos preguntamos: ¿Qué es lo que se puede o no escuchar a finales del siglo XIX en Hispanoamérica en un género supuestamente íntimo? ¿Qué es lo que se puede o no decir en ese momento sobre la amenaza y el no saber acerca del propio cuerpo, pero también acerca del cuerpo social? ¿Dónde encontrar palabras para decir lo indecible de la muerte joven?

Palabras clave: Cuerpo; Muerte; Julián del Casal; Cartas.

Resumo

Nosso trabalho indaga um paradoxo que organiza as cartas de Julián del Casal (1889-1893), nas quais simultaneamente abunda a inscrição do incômodo psíquico, o *spleen*, da maneira em que era exigido pela época para a configuração da figura do artista decadentista, enquanto é negada ou minimizada a potência devastadora da doença física que acabará com a vida do poeta aos 33 anos de idade. Partindo dessas condições – dizer e não dizer a angustia – nos perguntamos: o que é aquilo que pode

Abstract

Our work addresses a paradox that crosses the letters of Julián del Casal (1889-1893), in which he inscribes, profusely, the psychic malaise, the spleen, as required at the time to compose the figure of decadent artist, while simultaneously denies or minimizes the devastating power of the physical illness that would interrupt his life at the age of 33. Considering these conditions of stating and not stating the anguish, we ask ourselves: What can be heard – or not – in a supposedly intimate genre



ou não pode ser escutado no final do século XIX na América Hispânica dentro de um gênero definido como íntimo? O que pode ou não pode ser dito nesse momento sobre a ameaça e sobre o não saber em torno do próprio corpo, mas também sobre o corpo social? Onde podem ser encontradas palavra para dizer o indizível da morte jovem?

Palavras-chave: Corpo; Morte; Julián del Casal; Cartas.

in the late 19th Century in Hispanic America? What can be said - or not - at that particular moment on the threat and the ignorance concerning one's own body, and concerning the social body as well? Where to find words to express the unspeakable about the young death?

Keywords: Body; Death; Julián del Casal; Letters.

En la tumba de Julián del Casal había este año menos visitantes que en los anteriores.

– Muérete y verás -dijo alguien.

Bajamos a la cripta del mausoleo particular, en donde descansa el poeta. Había varios nichos sin letrero indicador y varias marchitas coronas.

– ¿En dónde está Casal? -pregunté.

Nadie lo sabía (DARÍO, 1938, p. 17).

Bajo el subtítulo de *Eironeia*, el fragmento que acabé de citar cierra “El poeta Julián del Casal”, una de las dos crónicas que Rubén Darío dedica a la memoria del escritor cubano, a quien había conocido a su paso por la isla en 1892, y con el cual había entablado una amistad epistolar ya desde 1891, que perdurará hasta pocos días antes de su muerte en octubre de 1893, cuando el día 7 de ese mes Casal le cuenta que desde julio ha recibido dos veces los Santos Sacramentos, y que, aunque en ese momento se siente mejor, no tiene esperanzas de curación, ya que ningún médico conoce su enfermedad. Se trata de una carta no recogida en el epistolario de Casal, pero cuyos fragmentos Darío reproduce en “Julián del Casal”, la primera crónica que escribe en su memoria y que dedica a Hernández Miyares; una dedicatoria que puede ser entendida como un gesto más en la construcción de eso que

con precisión Susana Zanetti definió como la cofradía modernista¹.

Los fragmentos que cita Darío, en su calidad de archivo para componer la imagen del poeta, están revestidos de cierto carácter excepcional, dadas la descarnada sinceridad y claridad que manifiesta Casal ante la inminencia y certeza de su muerte, una postura ausente de la mayor parte de las cartas recogidas en el Epistolario que Almenara publica en 2017 y que reúne cartas del poeta, así como de varios y variados corresponsales en un lapso que va de 1880, con una carta a su hermana Carmela, hasta una serie de cartas posteriores a la muerte, que se inician en octubre del 1893 y terminan en enero del 1894.

Fechado en 1910, atravesado por elementos ficcionales o no, el fragmento que cité al comienzo habla con cierta dosis de humor negro y simultáneamente delicado, muy propio de Darío, del paulatino desvanecimiento de la memoria del poeta; ya no sólo hay menos peregrinos sino que su nombre está borrado.

Diría que aunque mínimo, y de alguna manera circunstancial, el breve relato puede leerse como una suerte de epílogo a la serie de cartas que diversos amigos y algún pariente le escriben a Carmela y también a su marido, Manuel Peláez, luego de la muerte del poeta. Me refiero a un grupo de diez cartas, organizadas fundamentalmente sobre tres ejes: la descripción de la espectacular muerte de Casal y de su entierro, narrado como un entierro de rico; el destino de los pocos bienes del difunto, es decir, el inventario de una herencia pobre y, en tercer lugar, la construcción simbólica de su memoria a través del levantamiento de un mausoleo a pagarse con los dividendos de la publicación de *Bustos y rimas* y/o el proyecto de publicación de sus Obras completas. Proyectos ambos que se frustran en ese momento y que permanecerán en calidad de tales.

1 En “El modernismo y el intelectual como artista: Rubén Darío”, Susana Zanetti (2008) utiliza esa imagen para referirse a la construcción de un territorio simbólico por parte de los escritores modernistas que los ayudase a enfrentarse a la censura política, al peso del pensamiento positivista y a la presión religiosa. Entre las prácticas privilegiadas para el diseño de esa cofradía se encuentran las dedicatorias, los prólogos, las conferencias y las relaciones personales afianzadas a través de la correspondencia. Tanto las dos crónicas sobre Casal que Darío publica, como la correspondencia del propio Casal con Darío y Gómez Carrillo, pero también con Huysmans y Gustave Moreau, responden estrictamente a este tipo de formación.

Casal muere durante la sobremesa de una cena en lo de Domingo Malpica, el tío de Eduardo Rosell, amigo del poeta y su corresponsal más asiduo; muere en una explosión de sangre, mientras cuenta algo o ríe de una ocurrencia; escena que en la “Oda a Julián del Casal” Lezama nos deja vislumbrar con este verso: “[...] pues habiendo vivido como un delfín muerto de sueños, / alcanzaste a morir muerto de risa” (LEZAMA LIMA, 1985, p. 584).

Si el eco de esa escena llega a Lezama, quien lo transforma con la maestría que le conocemos en una imagen que espejea entre la vida y la muerte del poeta, como el adjetivo “verdeante” que puntúa el poema, las descripciones que hacen los testigos de la misma son bastante más prosaicas y se regodean en lo escabroso del detalle.

Es así que el propio Malpica habla de la “expulsión total de la sangre, un caño por la boca, otro por el curso” y, tanto Francisco Lamadrid, que era médico, como Magdalena Peñarredonda, una amiga muy cercana, insisten en que del acceso de tos le brotaron dos “taponcitos de sangre” y, enseguida, agrega Magdalena, “[...] como un caño que se revienta salió por su boca un chorro de sangre que lo asfixiaba” (CASAL, 2017, p. 283). Tanto uno como otro, recuerdan también el buen humor de Casal en ese momento; muere riéndose, conversando, muere entre amigos alrededor de la mesa, en esa situación que Roland Barthes (2013, p. 99) define como un contra tedio, como una fiesta discreta. Insisten también en que lo repentino y abrupto del ataque que lo lleva a la muerte no deja espacio al sufrimiento.

El detalle se entiende seguramente como una necesidad de purgar el espanto que les debe haber producido la escena y por el deseo de describirle a Carmela, quien vivía en el interior de Cuba, los últimos momentos de su hermano, pero también, y acaso sobre todo, porque ese desenlace espectacular y fulminante, en cuya descripción se insiste en la ausencia de sufrimiento, pone fin a una espera y a un tormento de muchos años. La muerte de Casal, rodeado de testigos y de afectos, termina simultáneamente con el sufrimiento del poeta y también con la reticencia -propia y de los allegados- en relación a la gravedad de la enfermedad, que a lo largo de los años se enuncia

con paráfrasis para inmediatamente minimizarla o borrarla². Si la contención ante la dolencia física dicta el tono de las cartas de Casal y las de sus corresponsales, el tono excesivo y desbordante de las primeras cartas que suceden a su muerte parece remedar en el discurso lo incontenible del cuerpo en el momento final, en el sentido en que la palabra escrita parece hacerse cargo del desborde del cuerpo y perder cualquier tipo de límite y de decoro.

A la “rica” descripción de la muerte, le sucede en estas cartas la descripción del cortejo y el entierro. El lujo de detalles que narran el último ataque de Casal da lugar al registro minucioso de la cantidad de coronas y carrozas que acompañaron el féretro, a la información acerca de una cruz de plata que alguien regaló, a la localización de Casal en el nicho particular de la familia Malpica, etc. Fundamentalmente las cartas quieren asegurarle a Carmela que quien se quejó de la pobreza durante toda su vida tuvo un entierro digno de un rico. Abunda el lujo en el teatro de la muerte y nuevamente abunda el lujo en la lengua que lo narra.

Como es de esperar, esas dos escenas -muerte y entierro- se van aquietando para dar paso al deseo de los vivos en relación a la herencia de Casal y a la construcción de su memoria. El estupor y la riqueza de detalles se diluyen en el inventario de un viejo sillón, una tina, que había tenido una función propedéutica, en la información acerca de las monedas que el poeta tenía en el bolsillo en el momento de su muerte y la mención a un baúl cerrado, por cuyo peso suponen que está lleno de libros. Es decir, a poco de la muerte se instala nuevamente la condición de pobreza que había acompañado y perseguido a

2 Al hablar de los vínculos entre las figuras de María Bashkirteff y de José Fernández, el protagonista de *De sobremesa* de José Asunción Silva, Sylvia Molloy (2012, p. 197; 199) señala que en el diario de la rusa, quien muere muy joven de tuberculosis, la “[...] enfermedad fatal [...] avanza subrepticamente mientras se acerca la fama, culminando con su muerte que es presentida, denunciada y sin embargo deseada en cada página”. Y más adelante, escribe: “[...] la enfermedad se enuncia, se borra y eventualmente se desplaza como ‘chose accidentelle’”. Recupero la lectura que hace Molloy (2012) del diario de la rusa, por un lado, por la actitud similar en lo que respecta a la representación de la enfermedad en las cartas y, por otro, por la fascinación e identificación que sienten los poetas finiseculares por la figura de Bashkirteff, un nombre que reaparece en varias de las cartas que le escribe Eduardo Rosell, comentando la lectura del diario, una recomendación de Julián del Casal. El diario fascina por la transgresión que ven en la figura de esa mujer, creo que fundamentalmente porque Bashkirteff puede decir y exhibir lo que en América se debe callar.

Casal a lo largo de su vida, desde el momento en que el padre pierde la fortuna y que en las cartas reaparece con frecuencia vinculada sobre todo a la frustración del poeta por no poder mandar a la hermana y a su familia mejores regalos; una condición que en estas últimas se centra de manera singular en el detalle de las pocas monedas que llevaba consigo.

Concomitantemente al inventario se inician los planes para la construcción de la posteridad del poeta, una suerte de gesto reparador que le devuelva o lo sitúe finalmente en el lugar que le corresponde dentro de la literatura cubana. La tarea es emprendida por Magdalena Peñarredonda y por Enrique Hernández Miyares, a quien lo había unido, además de una relación de amistad, vínculos profesionales, ya que este último había dirigido *La Habana elegante*, una de las revistas en las que Casal publicaba con regularidad. Es decir, que el proyectado homenaje reúne un reconocimiento al valor intelectual de Casal y simultáneamente es una demostración de afecto, algo que nuevamente y muchos años más tarde Lezama (1985, p. 584) sintetiza en la “Oda...” como: “Nuestro escandaloso cariño te persigue/ y por eso sonríes entre los muertos. Quiero decir, que si la reunión durante la cual muere cumple la función de ser un espacio de reconocimiento, ya que como señala Barthes (2013, p. 94) “[...] las personas se reúnen (viven juntas) para hacerse reconocer”, dado que “Solo se puede existir siendo reconocido en determinado lugar”, el proyecto de erigir el mausoleo y publicar sus obras completas puede entenderse como el deseo de hacer de La Habana una extensión de ese espacio familiar, en la misma medida en que la frustración de ambos proyectos pone de manifiesto, por un lado, el carácter ilusorio de ese deseo o, más bien evidencia que se trata de un error de interpretación, pero por otro, y sobre todo, condensa y confirma una serie de males-tares y frustraciones del propio Casal en relación a la mezquindad del medio cubano, a la falta de interés en la literatura y a la imposibilidad de concretar planes por la carencia de dinero³. Un fastidio que el escritor explicita en muchas cartas y que condensa magistralmente en

3 En carta a Carmela de mayo del 92, le dice: “El libro no me ha producido ni para cubrir los gastos de imprenta. Sólo he vendido treinta y un ejemplares y creo que este mes no llegaré a los cien, con cuyo importe cubriré la edición. Ya habrás leído los juicios que te mandé y, como habrás visto, son muy benévolo” (CASAL, 2017, p. 22).

un pasaje de una que le dirige a Magdalena. En agosto de 1891, le escribe: “Estoy como una persona que se encontrara de visita en una casa de gentes insoportables y no pudiera salir a la calle porque está cayendo una tempestad de agua, viento, vapor y truenos. Estoy de Cuba hasta encima de las cejas. Ya no veo nada” (CASAL, 2017, p. 48).

A pocos días de la muerte del poeta, Magdalena Peñarredonda le escribe a Carmela acerca de la publicación de *Bustos y rimas*, que está en imprenta, y sobre el dinero, producto de la venta, el cual remitirá a la familia, luego de pagados los gastos edición. Es también Magdalena la primera que sugiere la publicación de los papeles sueltos de Casal para reunirlos en un solo tomo. El mismo día Hernández Miyares le escribe también y en igual sentido e introduce la idea de levantarle un mausoleo con su busto y la transcripción del poema “Fatuidad”, una especie de epitafio que Casal ya se había dedicado, y cuya última estrofa cito: “Mas si queréis guardar mis pobres restos,/ gravad sobre mi tumba estas palabras:/ ¡Amó sólo en el mundo la Belleza!/ ¡Que encuentre ahora la verdad su alma! (CASAL, 1982, p. 95).

Las cuatro cartas de Hernández Miyares a Carmela diseñan una curva que va de la expectativa en relación a la venta de *Bustos y rimas*, para la cual habían creado junto con Magdalena una especie de venta anticipada y a mayor precio entre los amigos del poeta, a la amarga comprobación de la imposibilidad de erigir el mausoleo porque los ejemplares no se vendieron, es decir, sólo los compró el grupo de amigos. Esa carta que Hernández Miyares se demora en escribir, porque siente “repugnancia” de hablar de sus decepciones, cierra el epistolario y la expectativa de “consagrar la fama de su genio” (CASAL, 2017, p. 288). Una imposibilidad que la crónica de Darío confirma en la primera década del XX: no sólo no hay monumento, sino que el grupo de fieles, de amigos que honran su nombre y su memoria se ha reducido. Pero fundamentalmente creo que interesa como una especie de síntoma que, si por un lado ratifica las imágenes de Casal sobre el medio habanero -la falta de lectores, la consabida vulgaridad e incompreensión del público frente a esa poesía nueva, actitud compartida por todos los modernistas- también pone en escena la posición ambigua del poeta, quien desde una postura aristocrati-

zante -igualmente compartida con los otros modernistas- desprecia al público y en la misma medida lo desea⁴. Es así que, entre los múltiples comentarios, leemos en una carta a Magdalena de junio del 92, cuando ella se encontraba en Estados Unidos: “Me alegro que no haya encontrado a quien prestar mi libro, pues tenía la misma opinión que usted de la colonia cubana de esa ciudad y me causaría grandísimo disgusto saber que a [sic] algún miembro de ella simpatizaba conmigo. Yo le mandé, como le dije, veinte ejemplares a Trujillo y casi me alegraría que no vendiera uno solo de ellos” (CASAL, 2017, p. 55). O en una carta a Esteban Borrero de marzo del 91 le dice: “[...] creo que el verdadero artista no se debe ocupar del prestigio que le concede el público, sino de perfeccionarse en su arte y nada más” (CASAL, 2017, p. 303).

Si bien la correspondencia pone de manifiesto reiteradamente el malestar de Casal en relación al público -a su inexistencia- y es una imagen corroborada no sólo por los pares americanos sino por los maestros europeos, como Huysmans, tal como señalé en la nota, es, sin embargo, Eduardo Rosell, quien en una de sus extensas cartas da la clave -el diagnóstico, diría- del “mal” de Casal. En una casi interminable carta fechada el 4 de diciembre de 1891 en Madrid le escribe:

Confíesame, sin embargo, que aunque fuera un sueño, no *horridum*⁵, sino placentero, te gustaría comunicarte con Moreau, con Huysmans, con Goncourt, con tantos

4 Si bien se trata de una actitud compartida, Casal no llega, como sí lo hará Darío (1905), a comprender la indefectible necesidad de ir a las “muchedumbres” (prólogo a *Cantos de vida y esperanza*); algo que no sabemos si se vincula con esa muerte prematura o con el hecho de una comprensión casi inexistente de la necesidad de formación de un público y el despliegue de una enorme energía en una autofiguración como artista incomprendido. En este sentido los comentarios en las cartas se multiplican, ya sea en las firmadas por Casal, como en las de algunos de sus corresponsales; tanto los que pertenecen al círculo íntimo como Eduardo Rosell, como en las de los maestros consagrados, Huysmans y Gustave Moreau, esos con quienes construye una “cofradía ilusoria”, y que son los que corroboran y autorizan al mismo tiempo el lugar de Casal y la ineptitud del medio. Cito algunos fragmentos. En abril del 92, Huysmans le escribe: “Me figuro que en La Habana usted vive literariamente, forzosamente exiliado en un pequeño círculo, porque es poco probable que los habaneros enloquezcan más que los parisinos con el arte” (CASAL, 2017, p. 95). Por su parte, Eduardo Rosell le escribe en diciembre del 91: “Parece mentira el grado de ignorancia y atraso en que yace nuestro pueblo. Porque de estar educado y civilizado indudablemente no te faltarían editores” (CASAL, 2017, p. 135).

5 Rosell alude acá al poema “Horridum somnium”, de *Nieve*.

otros que causan tus delicias. Desengáñate, pronto te aburrirías, pues faltándote el principal agente que origina tu pesimismo, no podrías sostenerlo. Allí no tendrías ocasión de apreciar las bajezas, que hastían, ni de despreciar al mundo, que hoy te asquea y que no podrías entonces tratar ni por tanto aborrecer (CASAL, 2017, p. 143).

El comentario de Rosell quien, por otra parte, reiteraba en cada carta la admiración que sentía por el poeta, al que veía como una autoridad en cuestiones estéticas, pone al descubierto lo que Sylvia Molloy (2012) define como la pose modernista, entendida como una “declaración cultural”. Una posición que también compartía el propio Rosell, que era un apasionado lector, tenía tímidas ambiciones literarias, y claramente vivía esa pose en la queja continua acerca del *spleen* que atravesaba sus días. Un hastío, que de creer en sus palabras, es uno de los motivos que lo llevan a participar de la guerra por la independencia cubana, ya que veía en ella “una bonita manera de acabar” (CASAL, 2017, p. 177) y librarse, así, del malestar y de sus obligaciones de joven estudiante burgués.

En *Poses de fin de siglo*, la escritora afirma que en la Hispanoamérica del XIX “El decadentismo” -esa doctrina o secta en cuyo seno Casal vivía holgadamente, según afirmaba su contemporáneo Manuel de la Cruz en el *Cromito* que le dedica⁶ – “era, sobre todo, cuestión de *pose*” (MOLLOY, 2012, p. 42), en el sentido de que los modernistas no se apropian del discurso decadentista, no lo hacen suyo, sino que sólo se pasean por sus bordes admirándolo⁷. Como sabemos, en este libro Molloy lee lo que ella nombra como “escenas culturales”, en las cuales se enfrentan formas de “ser en sociedad” y en las que los cuerpos, los cuerpos de los artistas se dejan leer e interpretar

6 Manuel de la Cruz publica la serie de los *Cromitos cubanos* en 1893, posiblemente antes de la muerte de Casal. Transcribo completo el fragmento que parafraseé arriba: “Su cultura intelectual y moral ha tenido que seguir la dirección de línea quebrada de su existencia, y si no es plausible que haya abrazado con fervor la doctrina del decadentismo, es lógico que viva holgadamente en el seno de esa secta, que es algo más que un grupo de excéntricos atormentados por las torturas de la originalidad artística” (DE LA CRUZ, 1975 [1893], p. 225).

7 Al respecto, en “Deseo e ideología a fines del siglo XIX” escribe: “Los textos se leen más por sus efectos excitantes que por su significado subversivo: los latinoamericanos admiran a Huymans; no lo reescriben, o no pueden reescribirlo” (MOLLOY, 2012, p. 27).

como textos. Cuerpos, estos, frente a los cuales los modernistas tienen una posición ambigua: los celebran desde el horizonte decadentista como “locus del deseo y del placer” y, al mismo tiempo, los ven como lugar de lo perverso, aunque siempre en los límites de la heterosexualidad (MOLLOY, 2012, p. 27).

Si tomamos como punto de partida estas reflexiones para leer la correspondencia de Casal, sobre todo las cartas que le escribe Rosell, pero no únicamente, veremos que la homosexualidad está absolutamente elidida; es, tal como señala Molloy (2012), lo que no se nombra; quiero decir que aún en un género íntimo como las cartas entre amigos, el tópico se omite⁸. Sin embargo, las mismas llaman la atención en otro sentido: por un lado, Casal y Rosell posan incluso en la intimidad de decadentes, invistiéndose de una serie de atributos propios de ese “movimiento”, el gusto por lo artificial en detrimento de la naturaleza, el sentimiento de *spleen*, el orientalismo, la asociación entre sentir y sufrir⁹, en tanto marcas que comparten con los artistas europeos a los que admiran. Y, en tanto decadentistas americanos: la admiración por Huysmans, por las pinturas de Gustave Moreau, la lectura del diario de María Baskirteff que comentan y, sobre todo, aquello que Molloy (2012, p. 91) define como la pose por excelencia del modernismo: la del escritor incomprendido y aislado.

Simultáneamente las cartas eliden no sólo el cuerpo sexual -en el sentido de una remisión al ideario decadentista- sino fundamentalmente el cuerpo enfermo de Casal, aludiendo a la enfermedad sólo por paráfrasis, minimizándola, negándola incluso, y remitiéndola muchas veces a efectos de una imaginación desmesurada o a lo que Casal gustaba nombrar como su neurosis¹⁰, una característica insosla-

8 La única alusión a este tema, bastante cifrada y en un registro de censura, aparece en una carta de Rosell del 16 de enero del 93, donde le dice: “También recibí *La Habana Elegante* que te agradezco muchísimo. Con franqueza, lo único que me disgusta es la portada; hay allí un hombrecito de espaldas, cuya posición es un tanto sospechosa. Por lo menos no dejará algún desocupado de murmurar. No se lo digas a Miyares pues quizás no sea de su agrado la observación y más si no es fácil remediarla” (CASAL, 2017, p. 163).

9 El 25 de mayo de 1890, comienza una carta a Magdalena con la siguiente declaración: “Mi buena e inolvidable amiga: ¡Con cuánto gusto recibí su cariñosa carta! ¡Qué bien escrita está! ¡Cómo se conoce que sabe usted sentir y, por tanto, sufrir!” (CASAL, 2017, p. 46).

10 En una carta a Esteban Borrero, marzo de 1891, le comenta: “Ahora pienso buscar una habitación alta, aislada en una azotea, abierta a los cuatro vientos, porque pienso aprender

yable para su autofiguración como artista a contrapelo de los valores de una sociedad que demandaba hombres de acción¹¹. En este sentido llama la atención que, mientras la sangre no se nombra nunca en las cartas durante la vida del poeta, es la palabra sangre junto con la palabra ansia o ansias los significantes que más se repiten en los poemas. Como si aquello que el sujeto de la enunciación de las cartas no puede nombrar sí le está permitido decir/escribir al sujeto lírico. O, en todo caso, que la sangre que no se nombra, que no se dice, en las cartas explota en imágenes en los poemas, como va a explotar literalmente en las cartas que describen su muerte. Menciono sólo algunos versos entre muchos otros: “La huella ensangrentada que mi planta/ Iba dejando, en los desiertos campos” (“Autobiografía”), “Lluvia de sangre en gotas carmesíes” (“La aparición”), “En purpúreo torrente de sangre humeante” (“Un torero”), o “Yo sentí deshacerse mis miembros,/ Entre chorros de sangre violácea” (“Horridum somnium”)¹² (CASAL, 1982, p. 68; 141; 154; 192).

a pintar y porque creo que mi neurosis, o como se llame mi enfermedad, depende en gran parte de vivir en la ciudad, es decir, rodeado de paredes altas, de calles adoquinadas, oyendo incesantemente estrépito de coches, ómnibus y carretones” (CASAL, 2017, p. 304).

- 11 Casal insiste muchas veces en el tema de su neurosis, frente a la cual se posiciona con un mixto de regodeo y autocrítica. De las múltiples referencias, me resulta particularmente interesante un fragmento de una carta a Magdalena, en la que fundamenta su atracción por Maceo, por considerarlo un hombre de acción, mientras él es un neurótico. Después de describirle su fascinación, se pregunta: “Yo no sé si esa simpatía que siento por nuestro general es efecto de la neurosis que tengo y que me hace admirar los seres de condiciones y cualidades opuestas a las mías; pero lo que le aseguro es: que pocos hombres me han hecho una impresión tan grande como él” (CASAL, 2017, p. 48). (Carta del 1 de agosto de 1890).
- 12 Como contraparte a la proliferación de sangre de los poemas, la contención en las cartas. Me limito también a la transcripción de algunos fragmentos: A Carmela en julio del 93: “[...] habrás visto, no que sigo mejor, sino que estoy ya bien. El tumor se va cicatrizando y, según el Dr. Zayas, de aquí a unos quince días, estaré libre por completo, no solo de él, sino de todo género de enfermedades. Hasta cree que voy a tener una segunda naturaleza y que voy a ser un hombre distinto del de antes” (CASAL, 2017, p. 27). El 10 de agosto, le escribe: “Acabo de recibir [...] una carta tuya, donde te muestras tan alarmada, sin motivo alguno, por mi estado de salud, que, a pesar de haberte escrito el martes, te vuelvo a escribir hoy, para decirte que me encuentro perfectamente bien. [...] El Dr. Zayas me asegura que no me repite el ataque y que hoy que me he pesado, como lo hago cada diez días, por recomendación de él, he visto que he aumentado cuatro libras desde el primero de agosto” (CASAL, 2017, p. 29). En la última carta a Carmela, de octubre del 93, continúa negando la gravedad de la enfermedad: “PS. Escritas las líneas anteriores, he sabido que el Sr. Malpica te ha escrito, diciéndote que había tenido un nuevo ataque. Efectivamente, el domingo me entró y me ha durado hasta hoy, es decir, mucho menos que el anterior, cosa

Es así que las cartas ponen en escena una situación paradójica: insisten una tras otra en el malestar síquico, en el hastío, en la incomodidad de vivir en Cuba, en la bajeza del ambiente, en el *spleen*, en el deseo de acabar con la propia vida, en lo que Casal (2017, p. 42) describe en carta a Magdalena como luchar en el vacío sin esperanzas de salir vencedor. Es decir, insisten en eso que con agudeza Rosell entiende como las condiciones vitales necesarias para que Casal pueda ser quien se imagina o desea ser y, en igual medida, niegan o al menos minimizan la potencia devastadora de la enfermedad física y la incertidumbre que esa amenaza seguramente les deparaba, para, en su lugar, multiplicarse en el relato detallado de una serie de propeúcticas tales como tomar leche de burra para restaurar fuerzas, ir o no al campo, alquilar un cuarto más o menos ventilado, darse baños de agua templada, yodo y sal y otras curas por el estilo. Por lo que podríamos concluir que es posible trazar una relación de contigüidad en la actitud de estos sujetos frente al cuerpo enfermo y frente al cuerpo homosexual. Como si el cuerpo enfermo también hubiese sido un texto que se lee pero cuyo significado es necesario conjurar por insoportable, dado que no hay palabras para decirlo pero tampoco oídos para escucharlo. Como si lo intolerable o por lo menos ilegible de los cuerpos que se salen de la norma se hiciese extensivo en lo que respecta al cuerpo joven y enfermo, amenazado por la muerte, también un cuerpo que se sale de la norma. Una imposibilidad de nombrar que, por otra parte, no se limita a la condición homosexual o a la enfermedad sino en la que se inscriben también los comentarios de Eduardo Rosell en relación a su participación en la guerra, en los cuales nunca se baraja la posibilidad del sufrimiento físico y en su lugar se idealiza la muerte, tal como señalamos más arriba.

Hay un “espíritu de época” que demanda el malestar síquico, el regodeo y la explicitación en la tristeza, la inadecuación y el sufrimiento, porque es eso lo que aquella contemporaneidad les pide a los artistas para diferenciarse del medio burgués que tanto desprecian o justamente para ser contemporáneos en los términos en que lo plantea Agamben, cuando señala que aquel que pertenece verdaderamente a

que quiere el Dr. Zayas, quien me asegura que cada día serán más ligeros hasta que, por fin, la naturaleza desaloje por completo el mal” (CASAL, 2017, p. 37).

su tiempo es quien no coincide perfectamente con éste ni se adecua a sus pretensiones¹³.

A modo de posdata

Las cartas de Casal y las de sus correspondientes no sólo cumplen a cabalidad con aquello que André Comte-Sponville (1999) considera como su función primordial: decir que se ama, que se piensa en el otro, sino que claramente se presentan como un espacio de construcción de una sociabilidad liberadora, como una válvula de escape de una situación asfixiante. Las cartas permiten fabular alternativas, pequeñas utopías: una vida en común en el campo con una biblioteca y publicaciones francesas recibidas por correo o la escritura de dos novelas al estilo decadentista; permiten sobre todo construir un espacio imaginario integrado por una comunidad de amigos y, al mismo tiempo, ponen en escena aquello que en la América del fin de siglo se podía o era preciso exhibir y aquello que había que callar porque no tenía lugar ni en la lengua de la intimidad ni en el discurso social. O tal vez esas cartas pongan en escena lo que no se puede decir ni callar y que otra vez, según Comte-Sponville (1999), es el motivo por el cual se escriben¹⁴.

Referencias bibliográficas

AGAMBEM, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Editora de UnoChapecó, 2010.

BARTHES, R. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

13 Las manifestaciones en este sentido también son múltiples. Transcribo un comentario de Casal a Esteban Borrero en carta de enero de 1890: “Siento hacia usted grandes simpatías, porque en todo lo que escribe encuentro siempre cierta ironía y cierta amargura que me encanta. Los seres felices, o mejor dicho los satisfechos, me repugnan. En cambio, los tristes, o sea, los descontentos, me inspiran amor” (CASAL, 2017, p. 299). Transcribo la cita de Giorgio Agambem en “O que é o contemporâneo?”: “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEM, 2010, p. 59).

14 “Se escriben cartas porque no se puede decir ni callar” (COMTE-SPONVILLE, 1999, p. 74).

- CASAL, J. del. *Epistolario*. Edición y notas de Sarría, Leonardo. Leiden: Almenara, 2017.
- _____. *Obra poética*. La Habana: Letras Cubanas, 1982.
- COMTE-SPONVILLE, A. *La correspondencia. Impromptus. Entre la pasión y la reflexión*. Barcelona: Andrés Bello, 1999, p. 35-42.
- de la CRUZ, M. *Cromitos cubanos*. La Habana, Cuba: Editorial de Arte y Cultura, 1975.
- DARÍO, R. *Escritos inéditos, recogidos de periódicos de Buenos Aires y anotados por E. K. Mapes*. Nueva York: University of Iowa, Instituto de las Españas de Estados Unidos, 1938.
- LEZAMA LIMA, J. *Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas, 1985.
- MOLLOY, S. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- ZANETTI, S. El modernismo y el intelectual como artista: Rubén Darío. In: ALTAMIRANO, C. (dir.). *Historia de los intelectuales en América Latina I: la ciudad letrada, de la conquista al modernismo*. Buenos Aires: Katz, 2008, p. 523-544.

Adriana Kanzevolsky. Professora de Literatura hispano-americana na Universidade de São Paulo (USP). É Doutora em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana pela Universidade de São Paulo. Suas pesquisas estão focadas, particularmente, na inscrição da subjetividade, tanto na poesia quanto na prosa, de escritores hispano-americanos contemporâneos. Nos últimos anos, publicou numerosos artigos sobre Margo Glantz e Tamara Kamenszain. E-mail: adrianakanze@gmail.com

Recebido em: 15/09/2018

Aceito em: 20/12/2018