JULIÁN DEL CASAL:
EL MAL VIAJE A PARÍS O EL GOZO DE SU “MAL DE SIGLO”

POR

JACINTO R. FOMBONA
Tulane University

Decir que París es una obsesión de la burguesía finisecular hispanoamericana, resulta una especie de perogrullada. A tal extremo está gran parte de la producción cultural de este período, la época o período modernista, obsesionada por las maravillas de París que produce una visión del mundo en la cual la ciudad “capital del siglo diecinueve” se produce como una heterotopía, por usar el concepto de Foucault,¹ un lugar real sobre el cual se yuxtaponen e imbrican una variedad de discursos y espacios en tensión o incluso incompatibles. El caso del modernismo resulta interesante pues su relación con París y todo aquello asociado a la producción cultural francesa, el tan trillado “galicismo mental”, fue señalado ya por los mismos modernistas; este tropismo hacia lo parisino puede leerse como una de las estrategias de la creación de lo que fuera genealogía intelectual del modernismo.² Genealogía en la cual intervienen una serie de factores socioculturales que van desde la necesidad de “ruptura” y “renovación” hasta la “distinción” social que Francia provee, pasando por los mecanismos de lectura, traducción y asimilación que caracterizan la cultura de la región. Podría afirmarse que si algo caracteriza al modernismo hispanoamericano más allá de la simple imitación, lectura o reinterpretación de autores franceses del siglo XIX es precisamente otro gesto, el apuntar constantemente a esas interpretaciones, el señalar su “deuda intelectual” con Francia y las doblemente consagradas glorias de su literatura. Consagración doble por cuanto esta consagración en América responde a lo que podría llamarse la propaganda francófila que cundió durante el siglo XIX y que puso en circulación por América las formas de consumo de la burguesía europea.

Quizás en términos de una “ansiedad” de la influencia resulte paradójico que los más importantes autores hispanoamericanos hayan querido establecer abiertamente su linaje intelectual con Francia. Francófilos todos. Todos lectores de la producción cultural francesa, ávidos consumidores de ésta o bien personajes que se apuran en autoretratarse, parafraseando a Sylvia Molloy: “libro [francés] en mano”.³

¹ En “Of Other Spaces”, tr. Jay Miskowiec, *Diacritics* 16:22-27. Aparece igualmente citado por Edward W. Soja en *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (Londres: Verso, 1989) 16ss.

² Para una aproximación a las relaciones entre las literaturas hispanoamericanas y la cultura francesa véase el artículo de Noé Jitrik, “Lo vivido, lo teórico, la coincidencia (esbozo de las relaciones entre dos literaturas)”.

³ Ver Sylvia Molloy, *At face value*.

Pero hay que matizar. Hay que preguntarse hasta qué punto este consumo de la producción cultural francesa encuentra un espacio donde fluye sin interrupción, sin barreras críticas que cuestionen ese consumo. Este sería el matiz que busca socavar tan esencialista afirmación de la francofilia intelectual de nuestro fin de siglo. Quiero proponer una lectura de un texto de Julián del Casal, texto que epitomiza esta actitud pues rezuma de francofilia, pare señalar las barreras que el consumo de lo francés encuentra en ocasiones en la América hispana. De cierto oblicuo modo quisiera contestar la afirmación que ha hecho Octavio Paz sobre la falta de una tradición de crítica literaria en la América hispana al proponer la existencia, como en el caso de Casal, de otras formas menos estructuradas o más anárquicas de la crítica. Debo igualmente aclarar el concepto de anarquía al que me refiero, ésta no es la anarquía como movimiento político cuya tradición en el mundo hispano llegó incluso a interesar al Darío cronista. La anarquía que aparece en la obra de Casal es una postura y enfrentamiento ante la vida. Este “anarquismo” se puede por una parte relacionar, como lo hace Rolando Pérez, al concepto nitzscheano del “olvido” y la “inocencia del devenir” (Pérez, 14) y por otra a los conceptos del flujo de deseos a través del “cuerpo lleno sin órganos” del esquizoanálisis de Deleuze y Guattari (Pérez, 20). En breve, la anarquía a la que me refiero es aquel proceso que lleva a una forma no-fascista del vivir.

El texto de Casal que propongo “anarquizar” es el conocido ensayo o cuento “La última ilusión” (Casal, 226) que publicara en *La Habana Elegante* del 29 de enero de 1893. Uno de los aspectos singulares de este texto es su formato, pues la indeterminación estilística con la que el autor nos presenta la historia resulta importante para mostrar la forma en la que el mismo encapsulado propone una posibilidad de fuga, una cadena o serie de afirmaciones que abren nuevos territorios y espacios de huida. El texto de “La última ilusión” relata el final de una conversación entre dos amigos que han compartido una velada departiendo en una sala decorada al gusto finisecular. El texto comienza con un “Yo no me suicidaré” que Arsenio, el amigo del narrador hace entre terciopelos, dragones y mariposas muy al gusto de aquel modernismo que decora sin cesar los interiores. La decisión de no suicidarse la lleva este personaje a su cuerpo: “los dolores físicos” que lo “aterran” producen en el texto un cuerpo del cual sale esta “voz que —según el narrador— parece extraerse de las cavidades más profundas del organismo” (226). No es casual que sea esta voz cavernosa la que afirma su negación a la última alternativa: la decisión es aquella que rehúsa “no-ser” y así se aferra a un cuerpo que afirma está “de sobra” en este mundo. La voz de Arsenio es precisamente el flujo que conecta su cuerpo a su texto y a sus consecuencias. El “monólogo” —como nos dice el narrador— que Arsenio procede a declamar, explica y expone su existencia como un estar en una muerte suspendida, hipostasiada como el monólogo mismo. Por ello, a la serie de alternativas que el narrador le propone para cambiar su vida, Arsenio contesta que no le interesan las posibilidades de sujeción que le ofrece la vida. El pensar nómade de Arsenio se niega a entrar y armarse de las máquinas de guerra del sistema; para él, la vida es otro territorio que hay que reposar, pero cuyas normativas de reposición, las alternativas que su medio le ofrece, no son válidas. Por ello es que a la posibilidad de hacerse parte de esta maquinaria al sugerir que:

Interesarme por la vida equivaldría para mí a entrar a un campo de batalla, afiliarme a un ejército desconocido, ceñirme los bélicos arreos y, con las armas en la mano, combatir por

extraño ideal, sin ambicionar los lauros de la victoria, ni temer las afrentas de la derrota (227).

sigue el rechazo a las formas prestablecidas de abarcar el territorio que caracteriza el texto de Casal: “¿Habrà situación más enervante, más desastrosa y más desesperada?” (227) pregunta Arsenio. Describiendo su espacio en términos de la parálisis en que halla su existencia.

En el “monólogo” de Arsenio se ha querido ver el carácter autobiográfico de este texto identificando el personaje con Casal y, tras una simple lectura, con el torremarfilismo, por usar el término favorito de la primera crítica al modernismo. No es difícil hacer la simple equivalencia entre Casal y Arsenio y leer en el monólogo de éste el famoso hastio de Casal; más aún la alternativa de ir a París y su rechazo por Arsenio se la ha visto como una apología del Casal que no llegó nunca a ir a París aunque tuvo la oportunidad de hacerlo cuando estuvo en España (Henríquez Ureña, 116-17). Pero más que el dato autobiográfico que este texto pueda proveer, su importancia reside más en la posibilidad de “de-sujeción” que aquí se plantea, la posibilidad de deshacer las ataduras del sujeto y “liberarlo” del medio que lo aprisiona, incluso y a pesar de que este proceso no resulte sino en una mera “ilusión”.

Arsenio, desilusionado de la vida, se aferra a lo que él llama su “última ilusión”. Una imagen de París (un fantasma), un París muy específico es lo que le resta a este personaje para seguir viviendo a pesar de la dolorosa lucidez con que se le muestra su existencia. La ilusión es un París muy específico que Arsenio define como un espacio al que sólo algunos privilegiados tienen acceso, y que en particular contrasta con la ciudad inmediata de la experiencia vulgar que él describe como “el París célebre, rico, sano, burgués y universal” (228).

Cuando afirma Arsenio que “hay en París dos ciudades”, el personaje de Casal introduce un doblez en el espacio parisino, una demarcación sobre el espacio de París que traza una partición discursiva sobre la geografía de París. Entramos, por así decirlo, en una topología cultural del espacio parisino que existe visiblemente para masas de turistas que como Aurelia Castillo de González y Darío mismo visitan las Exposiciones universales y se extasían de la vida moderna y los avances del progreso, entregados al ocio alienante del turismo (MacCannell, Weber). Pero para Arsenio existe otro París, “el París raro, exótico, delicado, sensitivo, brillante, y artificial” que el personaje, en un gesto común al de otros autores del modernismo, desea y se reconoce deseándolo en un gesto que quiere poseer París para hacerlo parte de su mundo. El París de Arsenio es “artificial” por cuanto la ciudad es un texto armado sobre otro, texto que dice sumergirse bajo otra imagen de París, la ciudad en la que todo el mundo ve, como afirma Gómez Carrillo, la moderna Babilonia: “un antro diabólico y tentador, todo música y canciones, todo sonrisas voluptuosas, todo embriaguez, todo espíritu sutil e ingenio esquisito, todo pecado elegante y gracia suntuosa ...” (Gómez Carrillo, 9).

Este otro París en el texto de Casal existe como una presencia que pasa no leída, invisible para los “millares de acres” que recorren el primer París. El París artificial es un espacio ininteligible, un pliegue en la existencia del primer París, inasible para la vulgar mesa de turistas. Para Arsenio tan sólo una mesa de malos lectores que poseen una imagen de París carente de lo que sería el Numen de lo parisino presente, eso sí, en el diabólico

encanto del otro París. Esta es la ciudad de Huysmans y de Gustave Moreau cuya “rareza” es para Casal el momento estético que ha de ser deseado.⁴

Casal presenta en “La última ilusión” una actitud constante del escritor modernista y sus crónicas de París: más allá de la mediación que toda crónica busca establecer entre París y América, existe una distinción que inviste al viajero cronista cuando este se presenta y representa en el espacio doblemente privilegiado por la escritura y la geografía, como el testigo que posee la clave de un aspecto desconocido y sin embargo muy propio de París. Esta investidura que hace del autor el poseedor del espacio parisino es la que Casal pone en relieve, como si fuesen los pliegues de una tela, cuando Arsenio describe la existencia de un París oculto como una hermenéutica a la que sólo él posee acceso. Este “otro” París no será descifrado, tan sólo apuntado por las referencias que da Arsenio; los signos que lo invisten como poseedor de la clave también le permiten dejar ese otro París como lo que ciertamente es, algo puramente textual: distanciado y además sólo posible por la decisión de Arsenio de no ir a París.

Hasta aquí no se diferencia el texto de Casal del de tantos otros autores finiseculares que hacen con París lo que Pedro Salinas identificara como producto del “deseo de París”. Mecanismo que en términos lacanianos sería el *object petite-a* de su deseo. París es un espacio que como objeto articula el deseo de París, y este deseo es el que el personaje de Casal identifica en su relato como uno que coexiste con lo aborrecible de París mismo, inalcanzable, sin embargo, pero capaz de articular lo inefable de ese su desear. El personaje de Casal produce e identifica la paradójica relación entre el París que se rechaza y el que se desea. Paradoja que se complica al existir ambos imbricados en el mismo lugar. Pero dentro de esta paradójica relación del autor hispanoamericano con París existe una serie de relaciones que dan forma a París como la heterotopía por excelencia. En los textos del modernismo París es un espacio que como objeto articula el deseo de un París que existe y circula como discurso, nuevamente una heterotopía. París es asimismo el lugar donde podría resolverse la aporía que resulta ser París. Aporía sui generis, por cuanto la falta de caminos que lo aporético implica se vuelve en este caso el exceso, un hubris casi trágico, y por lo tanto casi heroico, de demarcaciones y trazados de París. Por ello es París una construcción discursiva, todo “retórica”, como afirma Ventura García Calderón en el prólogo de *Frívolamente* (vi).

El texto de Casal ilustra hasta qué punto es importante la lectura de París para el hispanoamericano, París es un lugar real al cual se asocia un discurso que lo marca doblemente: primero por el deseo y luego por el reconocer la separación, la distancia geográfica al lugar conocido y reconocido como parte de una ficción. Resolver este enfrentamiento o, mejor aun, llevarlo hasta sus últimas consecuencias, es lo que busca Casal en “La última ilusión”. Por ello precisamente identifica Arsenio las dos versiones de París.

La manera en que Casal habla de París y lo crea al hacer circular los elementos culturales de lo parisino como signos que apuntan constantemente a esta separación de lo deseado es clave de la estrategia de Casal en lo que llamaría la búsqueda del arché para desenmascararlo. Puede afirmarse que el París que Casal describe como real e inevitable

⁴ Sobre Casal como lector de Huysmans y Moreau que propone toda una estética de la traducción cultural véase el ensayo de Oscar Montero, “Translating Decadence”.

está íntimamente vinculado a una jerarquización de la cultura que exige un espacio especial para la producción artística y teme a la masificación de la modernidad. Estos son precisamente esos “millares y millares de seres de distintas razas, de distintas jerarquías y de distintas nacionalidades” que van a París. Estos viajeros en otra de las crónicas de Casal, “La vida errante”, en la cual comenta la obra de Maupassant del mismo nombre (Casal, 207), son de nuevo los turistas que no pueden ser los lectores de París. La ciudad la viven de distinta manera aquellos que reconocen la esencia de la ciudad a la que él tiene acceso por la literatura, y los simplones que viajan a visitar los sitios turísticos, buscando hacer concreta una semiótica de París al hacer “reales” por vividos los signos de la ciudad.

Por ello, el deseo que Arsenio identifica en su relato está parcelado en términos de lo que es el verdadero deseo y aquél que ha sido predigerido, empaquetado para el consumo masivo: Arsenio no puede maravillarse de la posibilidad de enviar una postal desde la torre Eiffel (por tomar un ejemplo de los muchos que provee una visita a París) o hacer, como lo hacen los visitantes a París, las giras de las cloacas, la morgue, mataderos u hospitales por cuanto estos representan, como afirma Dean MacCannell, la materialización de las instituciones sociales que representan precisamente una de las formas alienantes de sujeción a la que Arsenio rehúsa someterse (MacCannell, 57). El personaje de Casal produce e identifica la paradójica relación entre el París que se rechaza y el que se desea: el espacio que contiene en sí lo imbricado de su existencia. Pero dentro de esta paradójica relación que refleja la actitud del autor hispanoamericano hacia París existe una serie de relaciones que dan forma a París como la heterotopía por excelencia. La dualidad del París que se *aborrece* y el París que se *adora*, por usar los verbos de Casal, puede plantearse igualmente, aplicando la fórmula lacaniana de todo deseo es el deseo de un deseo, de forma que no estamos ante una relación directa ante París. La ciudad es también, y sobre todo, el París que se adora aborrecer y el París que se adora adorar. Este es precisamente el París de los escritores modernistas en París: el París de Rubén Darío, de Gómez Carrillo, de García Calderón y que para tantos otros fuera a la vez objeto de amor y de odio. Ello es precisamente lo que identifica el personaje de Casal cuando produce las dos versiones de París.

El viaje y la lectura de París procuran realizar una demarcación de un lugar mediante esquemas predeterminados. Estos son marcajes del lugar que requieren del sujeto una práctica que el personaje de Casal rechaza, el viaje que lo haga “espacio” en el sentido de De Certeau (172-175). Por ello es que resulta posible leer el texto de “La última ilusión” como una estrategia de de-sujeción, una línea de fuga que plantea más que una estrategia de supervivencia una forma alterna de reterritorialización. No mediante la posesión de algo que se sabe inalcanzable, ajeno y sobre todo lejano, sino mediante la lucidez con que se reconoce el flujo del deseo y se lo hace producir la ilusión última. Arsenio habla de sí mismo como un cuerpo de donden fluyen rayos: “Yo era como un faro encendido, en el desierto marino, que arrojaba sus dardos de fuego en la negrura de las ondas” (226). A lo cual responde el narrador con lo que resulta ser la clave del texto como reacción antiedípica: “Entonces [...] tú no sabes desear” (22-7). El narrador se yergue así como el interlocutor edípico de Arsenio para producir la recriminación que al niño le exige el control de los flujos corporales y al adulto el sometimiento y sujeción de su deseo. La respuesta de Arsenio es el momento anárquico, la convicción de que el “saber desear” que le sugiere el narrador es el estar “domados y escarnecidos por la misma vida” pues a toda función del cuerpo, a “cada

idea que iluminase nuestra inteligencia, cada latido que agitara nuestro corazón” —como afirma Arsenio— habría que someterla a la “ciencia” del deseo.

Casal encapsula en el monólogo de Arsenio una serie de posibilidades del territorio y del movimiento del sujeto por éste. París se presenta en el texto como el *espacio del deseo* por excelencia, espacio que propone tanto el París turístico y su “vulgar” atracción, como el París no turístico y lo que de él se dice, lo que circula como retórica. Este último, al que dice tener acceso Arsenio, es “el París [...] que no conocen los extranjeros y de cuya existencia no se dan cuenta tal vez” (229).

Casal pone en juego en este texto los elementos que de uno u otro modo dan forma a lo que los cronistas y viajeros asociados al modernismo, como Darío o Gómez Carrillo, dicen sobre París, producto de las lecturas de textos de París y sus propias “sensaciones” de París una vez establecidos en ella. Casal no fue a París, y quizás como en la fábula de la zorra y las uvas decida anteponer a la alegre construcción aburguesada del París turístico, hecho para el consumo o más aún, para el consumo de un ocio alienante, la ansiedad modernista o finisecular (la reacción ante la entrada de la modernidad): la búsqueda intelectual de lo raro, lo oculto e incluso lo mágico del texto de París. Así, en “La última ilusión”, se propone no sólo la existencia de ese París atópico, sino también la posibilidad de crearlo desde América, a partir de la lectura de París. Esto es lo que hace Arsenio cuando reconstruye o rescribe la ciudad como un lugar conocido por él, a partir de fragmentos que le hablan de algo oculto y frágil, que le hablan de la posibilidad de que aún exista la magia en un mundo donde se multiplican los desencantos. Arsenio también está redefiniendo su territorio y haciéndose de un “cuerpo lleno sin órganos” que permita el flujo de su deseo, precisamente de su “saber desear”, libre de las máquinas de sujeción y canalización que la modernidad le impone.

Más importante aún, Casal reconoce el peligro de esta decisión de su personaje, por ello Arsenio representa un peligro real, la posibilidad ética por excelencia de la no existencia, el de la no-muerte que produce una liberación mal dosificada; Arsenio es el resultado de un *bad trip*, un mal viaje que los mecanismos de escape de la modernidad producen al consumirlos sin control. El mismo Casal, el anarquista dispuesto a salir a la calle en kimono de seda para ser prontamente detenido, sujetado por sus amigos, sabe reconocer su dosis. Ésta es, hasta cierto punto, la “tristeza del fin de siglo”, esa incertidumbre del espíritu que le hace retirarse al arte como la única salvación del espíritu sensible que afirma ahogarse en el medio que lo rodea. Por ello es necesaria la existencia de la “ilusión” como reflejo de la ansiedad del pensador finisecular ante lo efímero de la modernidad que, como afirma Marx en el *Manifiesto comunista*, hace de lo sólido “desvanecerse en el aire”. Quizás sean éstos los visos de un Casal pragmático que define la mentira como la verdad más conveniente: la forma de vivir en el deseo de París que a Arsenio se le plantea como su “saber desear” representa una posibilidad de supervivencia ante una sobredosis del deseo de lo parisino. Y es también una forma de entender al Casal que se nos presenta textualmente hastiado de la vida, más como ese ser cuyo hastio no es más que expresión de la anarquía, el modo de alcanzar una forma de existencia hacia la liberación.

BIBLIOGRAFÍA Y OBRAS CITADAS

- Armas, Emilio de. "Julián del Casal y el modernismo". *Revista Iberoamericana* 152-153 (1990), 781-791.
- Casal, Julián del. *Prosas*. La Habana: Consejo Nacional de la Cultura, 1963.
- Certeau, Michel de. *L'Invention du quotidien*. París: Gallimard, 1980.
- Clay Méndez, Luis Felipe. "Una autopsia psicológica de Julián del Casal". *Cuadernos Hispanoamericanos* 374 (agosto, 1981) 270-286.
- Estrade, Paul. *La colonia cubana de París 1895-1898: El combate patriótico de Betances y la solidaridad de los revolucionarios franceses*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1984.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces". *Diacritics* 16:22-27.
- García Calderon, Ventura. *Frivolamente*. París: Garnier Hermanos, 1908.
- Gómez Carrillo, Enrique. *Vistas de Europa*. Madrid: Mundo Latino, 1919.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Jitrik, Noé. "Lo vivido, lo teórico, la coincidencia (esbozo de las relaciones entre dos literaturas)". *Cuadernos Americanos*, CCLIII, 2:89.
- Kirkpatrick, Gwen. "Technology and violence: Casal, Darío, Lugones". *Modern Language Notes*, 87:102 (1987), 347-357.
- MacCannell, Dean. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. Nueva York: Shocken, 1967.
- Martínez Tolentino, Jaime. "Las opiniones literarias de Julián del Casal". *La Torre*, V:17 (1991), 19-55.
- Montero, Oscar. "Las ordalías del sujeto: Mi museo ideal y Marfiles viejos de Julián del Casal". *Revista Iberoamericana*, 55:146-147 (1989), 287-306.
- . "Translating Decadence: Julián del Casal's Reading of Huysmans and Moreau". *Revista de Estudios Hispánicos*, 25:3 (1992), 369-389.
- Pearsall, Priscilia. "A new look at duality in Julián del Casal". *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, 8:3 (1979), 44-53.
- Pérez, Rolando. *On An(archy) and Schizoanalysis*. Brooklyn: Automeida, 1990.
- Salinas, Pedro. *La poesía de Rubén Darío*. Buenos Aires: Losada, 1957.
- Soja, Edward W. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Londres: Verso, 1989.
- Weber, Eugene. *France, Fin de Siècle*. Cambridge: Harvard University Press, 1986.