“CON HUGO FUERTE Y CON VERLAINE AMBIGUO”: EL *REINO INTERIOR* O
LOS PELIGROSOS ITINERARIOS DEL DESEO EN RUBÉN DARÍO?

POR

FRANCISCO MORÁN
Southern Methodist University

Con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo

Rubén Darío

Es conocida la gran influencia de los poetas franceses de la segunda mitad del siglo XIX en los modernistas hispanoamericanos, Baudelaire por supuesto, y sin duda Paul Verlaine, quien fue, por cierto, el que más influjo ejerció sobre Rubén Darío. Tal influjo, sin embargo, estuvo profundamente marcado por la ansiedad que la homosexualidad de Verlaine no dejó de suscitar en Darío. Como afirma Oscar Montero, la lectura que hace Darío “del legado del poeta simbolista francés [...] revela que el modernismo debía ser expurgado de los inquietantes signos de desviación sexual que se vinculaban con la llamada escuela decadente que encabezaba Paul Verlaine, aunque de manera no oficial” (“Modernismo y homofobia” 164). Mi intención aquí es demostrar que, puesto que la lectura que hace Darío de Verlaine atraviesa, articula y amuebla el propio *reino interior* del poeta nicaragüense, esa lectura no podía sino empantanarse entre la fascinación y el pánico. Verlaine es una figura pivotal en la poesía de Darío, no una exterioridad, y esto crea un espacio de fricción que dismantela los artificios retóricos a través de los cuales Darío intenta mantener a raya, desde una distancia segura, su entusiasmo por el poeta francés. Así, si bien es cierto que Darío emprende la purga a que se refiere Montero, también lo es que en el éxito de ese cometido se interponía un obstáculo insalvable: los demonios verlaineanos no eran simplemente intrusos en el *reino interior* dariano, sino ciudadanos, invitados seductores a quienes el propio Darío —y a espaldas de sí mismo— levanta las restricciones aduanales. Al traspasar el umbral de ese *reino interior*, veremos que la ansiedad que experimenta Darío frente a Verlaine es sintomática, primero, de la emergencia del deseo homoerótico en la Hispanoamérica de fines del siglo XIX, y, segundo, de la emergencia del “pánico homosexual”, en la frase de Sedgwick.¹ En efecto, dice Sedgwick,

¹ Es decir, “la forma más psicologizada y privada en que muchos hombres occidentales del siglo veinte experimentan su vulnerabilidad a la presión social del chantaje homofóbico” (*Epistemology* 21). Ésta y el resto de las traducciones, a menos que indique lo contrario, son mías.

Lo nuevo, en las postrimerías del siglo pasado, fue la articulación de una cartografía universal según la cual, de la misma manera que ya antes se había considerado necesario asignarle a cada persona un género masculino o femenino, ahora resultaba igualmente necesario asignarle una sexualidad homo o heterosexual, es decir, una identidad binarizada que estaba llena de implicaciones, aunque confusas, y que afectó aún los aspectos menos ostensiblemente sexuales de la existencia personal. (*Epistemology* 2)

Este chantaje social fue particularmente opresivo en el caso de Hispanoamérica, pero, como afirma Sylvia Molloy: “Lo que llama la atención tanto en Martí como en Darío, no es que eludieran el problema de la homosexualidad sino, precisamente que lo explicitaran; que pareciera, en verdad, inevitable. Más aún, una vez que es traído a la luz, debe ser negado enérgicamente, atribuido a la calumnia” (“Too Wilde” 196).

No obstante, habría que añadir una pregunta: ¿cuán sólidas y consistentes fueron esas refutaciones? Después de todo, el modernismo se entregó a un perverso juego con la ambigüedad del significante, lo cual explicaría, por un lado, por qué este movimiento problematiza la representación del erotismo a un nivel realmente inédito hasta ese momento en la cultura latinoamericana, y, por el otro, las presiones a que sometió también los límites del género en las formas literarias. Oscilando entre el terror y la fascinación, el modernismo baila entre lo “masculino” y lo “femenino”, y entre el poema y el cuento, o entre el poema y la crónica, o entre el cuento y la crónica, y el texto (auto)biográfico, y crea entre ellos un sistema de complicidades.

Tampoco hay que olvidar, además, que al escritor modernista se le habían reservado en las redacciones de los periódicos aquellos espacios que estaban pensados habitualmente en función de un público femenino (la crónica, la revista de variedades, los artículos sobre la moda), lo cual lo obligaba a moverse peligrosamente en un ámbito que estaba a medio camino entre el escritorio del poeta, el puesto del redactor de novedades, y el tocador (ese otro *reino interior*) de la mujer. Víctor Fowler menciona un episodio de la novela *El pantano* (1905), de Ricardo Muñoz del Monte, en el que “dos poetas modernistas, cuyo lenguaje y maneras están parodizados hasta la caricatura, son expulsados de la redacción de un periódico habanero entre gritos de ‘¡farsantes!’ y ‘¡maricas!’” (*La maldición* 19). La sobreactuación en la escritura (expresada en la estilización) y en la gestualidad (también altamente estilizada, ritualizada) refuerzan el vínculo entre homosexualismo y teatralidad. La distancia que supuestamente debía mantener separados al *boudoir* y a la mesa del periodista se derrumba porque entre ambos se interpone el pegajoso espacio del camerino, el maquillaje del estilo. Todo esto –sobre todo si tenemos en cuenta la rapidez y frecuencia de los pases de un espacio a otro– tenía que poner en crisis los criterios de identidad absoluta de lo “masculino” y de lo “femenino”.

En el modernismo, el llamado *reino interior* –en tanto que camerino del estilo– escenifica el deseo. Es aquí, en el *boudoir* de la escritura –en los compartimientos donde se almacenan los pendientes, los perfumes, los trajes del estilo– donde la sexualidad, difuminada en el gas, en las volutas y chisporroteos del deseo, se torna anfibia. Entremos a ese interior tenuemente iluminado por el gas donde, cada vez que Darío se vuelve a Julián del Casal, sale Verlaine de detrás de las cortinas. Y preguntémonos por qué.

1. CASAL POR DARÍO, Y VERLAINE MEDIANTE

Si bien, como afirma Ángel Augier “[el] recuerdo de sus fugaces días habaneros Darío siempre lo enlazó al de Casal” (*Cuba en Darío* 151), no es menos cierto que el recuerdo de Casal siempre lo enlazó al de Verlaine. ¿Por qué esta asociación? Además, ¿por qué no es hasta después que muere Casal que Darío puede escribir sobre él, evocarlo, y –por esta vía– evocar su estancia en La Habana?

El primer texto que Darío escribió sobre Casal fue la carta que le dirigió al director de *La Habana Elegante*, Enrique Hernández Miyares, precisamente con motivo de la muerte de Casal, y que fue publicada por el semanario habanero el 17 de junio de 1894. Allí Darío afirma que el poeta cubano “[t]enía el alma suave y femenina”, y que había vivido “en una a modo de niñez eterna” (“Julián del Casal” 8). En esa carta, la imagen de Casal es articulada a partir de tres elementos claves: lo exótico, lo femenino, y lo infantil.² Véase, entonces, como se produce la exotización de Casal: “[A] propósito: si Casal hubiese sido francés –dice Darío– Bloy le habría colocado entre sus ‘excomulgados’ y Verlaine entre sus ‘malditos’” (8). El primer signo de la ansiedad de Darío emerge a la hora de *colocar* a Casal. El exotismo que lo extranjeriza, se expresa, elocuentemente, en el destino verlaineano reservado a Casal, si hubiese sido *francés*. Asoma aquí la contraposición del *yo* (nosotros) americano en oposición al *él* (lo francés, Verlaine) *queer*. Pero esta (co)locación, recordemos, no es Verlaine quien la realiza, sino Darío.³ De esta manera, la desnacionalización o desamericanización de Casal se convierte en una estrategia retórica destinada a sugerir una posible identidad *queer*:

Y Casal, en nuestras letras españolas, es un ser exótico. Nació allí, en las Antillas, como Leconte de Lisle en la isla de Borbón y la emperatriz Josefina en la Martinica. [...] ... Yo me descubro [...] ante ese [...] soñador, que *apareció*, por capricho de la suerte, en un tiempo y en un país donde, como Des Esseintes, viviría *martirizado* y sería *siempre* extranjero. (8, énfasis mío)

Casal *es* y *no es* francés. La comparación que sugiere la alusión a Leconte de Lisle y a la emperatriz Josefina (franceses que habrían nacido en el lugar equivocado), hace de Casal un espíritu afín a esa “equivocación” y, por lo mismo, un espíritu nacido también *casualmente* en América. Ni definitivamente extranjera, ni absolutamente americana, la ciudadanía de Casal se vuelve tránsito, mascarada, deseo. Ahora bien, el titubeo de Darío respecto al afrancesamiento de Casal no tiene como verdaderos referentes, ni a Leconte de

² Al identificárselo con los niños Casal podía habitar una especie de androginia permitida o desexualizada, y de paso se suprimía “el problema”. Además, al aniarlo la crítica desproblematiza a Casal, tornándolo prácticamente en un sujeto que no tiene que, y no puede responder por sus actos, y cuyo cuerpo, por lo tanto, es vaciado, esterilizado, hundido en una sexualidad amorfa o inexistente. Casal queda así cuidadosamente recortado, y sus amigos pueden acercársele sin miedo, y sin tener que cuestionarse a sí mismos por tan extraña vecindad.

³ Hay que dejar en claro, no obstante, que antes que Darío, la asociación de Casal con Verlaine ya era un lugar común en la crítica cubana de la época. Ver, por ejemplo, el cromito que Manuel de la Cruz le dedica a Julián del Casal en *Cromitos cubanos* (1893).

Lisle, ni a la emperatriz Josefina, sino a Verlaine, puesto que lo que no acaba de decirnos, y lo hace dudar, es el signo de la sexualidad –*francesa* o no– de Casal. No hay que olvidar que

una manera habitual de situar aquellas conductas consideradas sexualmente desviadas fue la de evocar (y en verdad, construir) la “otredad” implícita en tales identidades mediante su desplazamiento hacia otra “comunidad imaginada” (en las palabras de Benedict Anderson). Un ejemplo de tal comunidad que dominó la imaginación del siglo diecinueve fue ésa formada por la nacionalidad. (Hawthorne 164)

Como resultado de la lectura de Darío ambas identidades, la nacional y la sexual, quedan fueran de foco, o devienen *apariciones* –esto es, imprevisibles desplazamientos fantasmáticos– que figuran los incesantes viajes del deseo, o las constantes mutaciones del signo. Tal extrañeza, suspendida a medio camino de *lo americano* y de *lo francés*, impide lo mismo abanderar a Casal con las insignias del cuerpo de Verlaine, que arrancarlo de su zona de influencia, y afirmarlo en el espacio *otro* de lo americano.

Asimismo, en un artículo sobre Juana Borrero, publicado en *La Nación* de Buenos Aires el 23 de mayo de 1896,⁴ Darío menciona, de pasada, al “poeta de *Nieve*, tan celebrado por su maestro Verlaine, y por el poderoso Huysmans” (“Juana Borrero” 253). La ambigua colocación de Casal gana en precisión: si *antes* nos dijo que Verlaine lo habría colocado “entre sus ‘malditos’”, *ahora* es ya su discípulo. Casal no será francés, ni tampoco es Verlaine, pero sí es uno de los acólitos de éste. Tenemos aquí la idea que modela la lectura dariana de Casal.

En 1910, cuando Darío regresa a La Habana, su visita coincide con otro aniversario de la muerte del poeta de *Nieve*, motivo por el cual fue invitado a la acostumbrada peregrinación al cementerio. Junto a la tumba de Casal leyó su evocación: “Films habaneros. *El poeta Julián del Casal*”. Una vez más, se enfrasca en la operación clasificatoria, sólo que ahora no se dirige a Miyares, sino al fantasma de Casal mismo, el cual es convocado por el apóstrofe: “tu clasificación –le dice Darío– podría hacerse por tus preferencias y tus admiradores”, añadiendo más adelante: “¡Cómo me hablabas de Huysmans, de Rachilde, de Gourmont, y *sobre todo* del milagroso y desventurado Verlaine!” (“Films” 255, énfasis mío). Cualesquiera que hubiesen sido las “preferencias” o los “admiradores” de Casal, Verlaine sobresale de entre ellos como la preferencia y como el admirador por antonomasia. Más que discípulo, Casal es un seguidor suyo, uno cuyo itinerario –y cuyo deseo– sigue, a la manera de un apóstol, al predicador del “nuevo” evangelio. Sólo que Verlaine, en tanto que guía, deviene un Virgilio que no lleva a Casal a la luz, sino a las regiones infernales: “pero tu ‘animula’ ‘blandula’, ‘vagula’ fue conducida por enigmáticos genios, hacia un sabido palacio, seda y oro, en Ecbatana, en donde cien satanes adolescentes te repitieron las lecciones del ‘pauvre Lelian’” (256).

⁴ Tanto este artículo –“Juana Borrero”– como el que mencionamos a continuación –“Films habaneros. El poeta Julián del Casal”– aparecen reproducidos en su totalidad en el apéndice del libro *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*, del profesor José María Monner Sans. Nuestras citas corresponden a esta edición.

Curiosamente, este infierno se confunde con la tienda y el museo, dos imaginarios tributarios del reino interior modernista. Hay que agregar a ello que estamos también ante uno de los artefactos retóricos que hacía más fácil la identificación Casal-Verlaine: el epíteto (“*pobre Casal*” / “*pauvre Lelian*”). Resulta significativo y sorprendente que el epíteto con que toda una generación nombró a Casal haya tenido una forma absolutamente especular en el epíteto con que Verlaine se había llamado a sí mismo, y con el que más tarde empezó a llamársele. Esa equivalencia que el epíteto declara nos ayuda a comprender la ambivalencia de Darío, o de Gómez Carrillo, con relación a Verlaine, así como la de Darío y sus contemporáneos respecto a Casal. “*Pauvre Lelian*” / “*Pobre Casal*” figura un sujeto-objeto-del-discurso con el cual ése que habla establece una simultánea relación de involucramiento emocional, al mismo tiempo que de distanciamiento. Se trata de una pobreza que permite que el sujeto compasivo emerja, pero no sin marcar antes el lugar de su superioridad: el pobre es *él*, no *yo*; y el signo de *su pobreza* está inscrito en *su diferencia*. Una vez demarcada esa diferencia, es que yo puedo –“sin riesgo” a perder o debilitar mi identidad– tender la mano, ofrecer la limosna de la simpatía. No es difícil comprender, por otra parte, que los signos de la pobreza que –a los ojos de Darío, y aún a los de otros contemporáneos suyos– comparten Verlaine y Casal son la homosexualidad y la enfermedad. Así, cuando Darío se vuelve a Casal –“pero tu ‘animula’ ‘blandula,’ ‘vagula’ fue conducida por enigmáticos genios, hacia un sabido palacio, seda y oro, en Ecbatana, en donde cien satanes adolescentes te repitieron las lecciones del ‘pauvre Lelian’”– traza el mapa de un deseo característicamente verlaineano cuyo imaginario urbano establecía un puente entre el café, la calle, los hoteles, el alcohol, y, finalmente, el hospital, la enfermedad. No hay que olvidar que la ciudad es vista en este tiempo como el lecho de la decadencia y de las desviaciones sexuales.

2. DARÍO: ¿SU ANIMULA, BLANDULA, VAGULA?

La obsesiva insistencia con que Darío funde su lectura de Casal con Verlaine enmascara a su vez la enigmática fijación que Darío mismo tuvo con Verlaine, pero también constituye un mecanismo retórico para sugerir la homosexualidad del propio Casal. Verlaine sería, entonces, una especie de llave, de ganzúa, que le permite a Darío forzar el secreto de Casal, no como un secreto, sino como *el* secreto. Pero, ¿se trata sólo del secreto de Casal, de *su* secreto?

Repasemos ese pasaje de su *Autobiografía* donde Darío refiere cómo conoció al poeta simbolista, y donde afloran ya sus ansiedades, evidenciadas sobre todo en las maniobras retóricas de que se vale para no mencionar la homosexualidad de Verlaine. De acuerdo con Darío, al llegar a París, “uno de [sus] grandes deseos era poder hablar con Verlaine”. Enrique Gómez Carrillo le presenta, entonces, a Alejandro Sawa, el cual, dice Darío, era “como yo, usaba y abusaba de los alcoholes”. Juntos, “cierta noche, en el café D’Harcourt, encontramos al Fauno, rodeado de equívocos acólitos”, apunta Darío. Unos párrafos más adelante, vuelve a insistir en ello: “Tanto Verlaine como Moréas eran popularísimos en el Quartier, y andaban siempre rodeados de una corte de jóvenes poetas que, con el *pauvre Lelian*, se aumentaban de gentes de la mala bohemia que no tenían que ver con el arte ni con la literatura” (*Autobiografía* 44-5).

No es difícil colegir por qué llama *Fauno* a Verlaine, ni a qué clase de (in)équivocos acólitos se refiere. Lo primero tiene que ver –como pronto veremos– con lo que sin duda fue, para Darío, lo más perturbador acerca de Verlaine: su cuerpo; o mejor, la escandalosa sexualidad de ese cuerpo. En cuanto a lo segundo, ya cae de lleno en los desvíos de la sexualidad, lo cual codifican el lugar (el café), la temporalidad (la noche, la costumbre), así como la resbalosa identidad de los acompañantes de Verlaine, quizá algunos de los cien satanes adolescentes encargados de conducir a Casal a Ecbatana. Vale la pena reproducir el párrafo completo:

Estaba igual al simulacro en que ha perpetuado su figura el arte maravilloso de Carrière [sic]. Se conocía que había bebido hartó. Respondía de cuando en cuando, a las preguntas que le hacían sus acompañantes, golpeando intermitentemente el mármol de la mesa. Nos acercamos con Sawa, me presentó: “Poeta americano, admirador, etc. Yo murmuré en mal francés toda la devoción que me fue posible, concluí con la palabra gloria... Quién sabe qué habría pasado esta tarde al desventurado maestro; el caso es que, volviéndose a mí, y sin cesar de golpear la mesa, me dijo en voz baja y pectoral: “*La gloire!... La gloire!... M... M. encore!...*”. Creí prudente retirarme, y esperar verle de nuevo en una ocasión más propicia. Esto no lo pude lograr nunca, porque las noches que volvía a encontrarle, se hallaba más o menos en el mismo estado; aquello, en verdad, era triste, doloroso, grotesco y trágico. Pobre *Pauvre Lelian! Priez pour le pauvre Gaspard!...* (Autobiografía 43-44)

La primera impresión que tiene Darío, al encontrarse con Verlaine, es la de un simulacro que copia o se parece a otro (al de la pintura). Pero esto no es sino un movimiento defensivo. Inmovilizado en el cuadro, el cuerpo de Verlaine se vuelve superficie, pierde espesor. Agreguemos a esto que la descripción que de Verlaine hace Darío, traduce el significado de los signos que, Lombroso mediante, lee Max Nordau.⁵

En *Los raros*, Darío volverá a glosar ese encuentro que, nos dice, tuvo lugar en 1893, a su paso por París. Llamo la atención sobre el hecho de que en esta semblanza de Verlaine, en lugar de darnos directamente su impresión, Darío, una vez más, la delega en las (re)presentaciones que hacen del poeta otros artistas: Carrière, Bivanck, Alfred Ernest, y León Bloy (“Paul Verlaine” 65).⁶ La lectura dariana funciona, pues, como una relectura –o más bien como citas– de otras lecturas. Y siempre hay un mediador (Alejandro Sawa o Gómez Carrillo) que es quien lo *inicia* en los secretos de Verlaine. Tales rodeos discursivos ponen de relieve, por una parte, la peligrosa fascinación que sobre Darío ejerce Verlaine, y, por la otra –y como resultado de ello– las precauciones textuales que debe

⁵“Si miramos al retrato del poeta, hecho por Eugène Carrière, y que sirve de frontispicio a los *Poemas escogidos* de Verlaine [...], notamos enseguida la gran asimetría de la cabeza, ésa que Lombroso ha señalado como típica de los degenerados, así como la fisonomía mongola, indicada por la proyección de los huesos de la mejilla, los ojos oblicuamente situados y la barba escasa que el mencionado investigador considera como signos de la degeneración” (*Degeneration* 119 - 20).

⁶ Oscar Montero –refiriéndose a esto– comenta que “[e]n la semblanza de Verlaine, la primera persona demora su entrada, por así decirlo, a fin de establecer la imagen del poeta como anciano enfermo y leproso aunque de innegable influencia” (“Modernismo” 180).

tomar a fin de poder mantener la distancia. Dicha fascinación se expresa particularmente, no sólo en la recurrencia del fantasma de Verlaine, sino también en que es éste, precisamente, uno de los que define y modela el *yo* literario de Darío, lo cual nos permite comprender mejor el carácter revelador del concierto de voces que articulan la sección última de las cuatro que componen sus “Palabras liminares” en *Prosas profanas*, (Buenos Aires, 1896). Separadas unas de otras por asteriscos, la sección final contrasta vivamente con las que la preceden. Hasta llegar a ella sólo escuchamos una voz: la del *yo* de Darío. Pero en la cuarta y última, ese *yo* nos presenta a una tercera persona – “[e]l abuelo español de barba blanca” – que “[l]e señala una serie de retratos ilustres” (“Palabras” 763), y de los cuales el primero es el de Miguel de Cervantes, al que siguen Lope de Vega, Garcilaso y Quintana. La voz del abuelo está investida de una autoridad que no es otra que la de los orígenes de la voz de Darío – el origen español de la lengua – y posee, por esa misma razón, una historia, una genealogía. Esa voz construye para él una jerarquía, un orden, un legado (literario), lo cual expresa el deíctico “éste es”, que ordena y jerarquiza la tradición. Vuelve a entrar entonces el *yo* de Darío: “y yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas” (763). Como si no lo hubiese escuchado, y casi en un soliloquio, el abuelo agrega otros cuadros a la galería de retratos ilustres: “Después exclamó: ¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo!...!”⁷ Entonces Darío añade: “(Y en mi interior: ¡Verlaine...!)” (763). El paréntesis indica claramente que éste es, en efecto, un comentario interior, hecho de espaldas – por detrás – del abuelo. Verlaine se transforma así – mediante este ardid retórico – en el centro mismo del *reino interior* dariano. Ahora bien, el comentario de Darío no termina con el nombre de Verlaine dicho en la sombra, sino que añade: “Luego, al despedirme: ‘–Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París’” (763). La despedida expresa el inicio de un viaje, una voluntad de cambio que introduce un desvío en el camino trazado por el abuelo. No hablo de un abandono de ese camino, sino de un desvío – y utilizo esta palabra perversamente – lo cual no implica una renuncia a la tradición hispana, sino un desvío impuesto por el deseo. La esposa sigue siendo la esposa, pero el camino lleva ahora a la querida, o sea, a París. Sí, la querida es de París, pero ¿acaso ese París no es, también, Verlaine? ¿Acaso no ha habido que decir el nombre de la querida – como el nombre de cualquier querida – clandestinamente, al margen de la conciencia y de las habladurías del texto? ¿Por qué Darío tiene que decirnos el nombre de Verlaine – o más bien *decírselo* – en secreto? Nos adentramos, así, en otra aventura discursiva en la que, para no variar, se mezclan, simultáneamente, la fascinación, la repulsión y el pánico. Puesto que la (auto)colocación de Darío tiene como premisa el conocimiento de que está fuera de la ley y del orden (del abuelo), la confesión debe hacerse en un rincón de la conciencia: allí donde el discurso, al decir su verdad, permita la catarsis, y donde, una vez pronunciada la terrible verdad, pueda ser olvidada. Verlaine viene a ocupar, así, un lugar en Darío que es las dos cosas al mismo tiempo: central y marginal.

⁷ Puede verse que la función de la tradición española, además de autojerarquizarse y proponerse a sí misma como modelo y centro, también organiza, y recorta para Darío los valores de la tradición europea en la que, desde luego – y por lo mismo – ella también se incluye.

Como ya dijimos, Darío tiene que escudarse tras un intermediario para mirar a Verlaine. En la ya mencionada semblanza sobre Verlaine en *Los raros*, Gómez Carrillo le “había ofrecido” a Darío a Darío presentarlo a Verlaine (“Paul Verlaine” 66). Cuando esperamos que nos cuente sus impresiones de ese encuentro, Darío pasa a citar en extenso al propio Gómez Carrillo (el “amigo mío” a que se refiere), que es quien nos hace el retrato (*hablado*, o sea, escrito) de Verlaine, y a quien había visitado en el hospital de Broussais:

Y allí le encontré, siempre dispuesto a la burla terrible, en una cama estrecha de hospital. Su rostro, enorme y simpático, cuya palidez extrema me hizo pensar en las figuras pintadas por Ribera, tenía un aspecto hierático. Su nariz pequeña se dilata a cada momento para aspirar el humo del cigarro. Sus labios gruesos, que se entreabren para recitar con amor las estrofas de Villon o para maldecir contra los poemas de Ronsard, conservan siempre su mueca original, en donde el vicio y la bondad se mezclan para formar la expresión de la sonrisa. Sólo su barba rubia de cosaco había crecido un poco y se había encanecido mucho. (“Paul Verlaine” 66-7)

La cita es importante por dos razones; primero, porque es obvio que esta presentación de Verlaine fascina y asusta a Darío (para no hablar de Gómez Carrillo). La mirada del texto carrillesco le sirve a Darío como un biombo tras el cual ocultar su deseo. No puede apartarse mucho tiempo del cuerpo de Verlaine, pero tampoco resiste quedarse a solas con él. De ahí la necesidad de un intermediario. Si no es Gómez Carrillo, entonces serán los propios libros de Verlaine: “Quien lo haya visto en sus *Confesiones*, en sus *Hospitales*, en sus otros libros íntimos, comprenderá bien al hombre –inseparable del poeta– y hallará que en ese mar, tempestuoso primero, muerto después, hay tesoros de perlas” (68). También los rumores de los otros reemplazan la experiencia personal de Darío. Así se hace eco del rumor de que Verlaine “padecía de pesadillas espantosas”, y de “los recuerdos de la leyenda oscura y misteriosa de su vida” (67). Incluso, hay un momento en que la voz de Darío nos llega como el eco de su propio pánico: “¡Dios mío! Aquel hombre, nacido para las espinas, para los garfios y azotes del mundo, *se me apareció* como un viviente doble símbolo de la grandeza angélica y de la miseria humana” (67, énfasis mío). En efecto, Verlaine parece haber sido la imagen fantasmagórica que, apareciéndosele, desvelaba a Darío.

Pero esa desazón tenía que ver, por encima de cualquier otra cosa, con el insoportable exceso del cuerpo de Verlaine. No casualmente, su semblanza en *Los raros* principia con una imagen fragmentaria de ese cuerpo: “y al fin has dejado de arrastrar tu pierna lamentable y anquilótica”, le dice Darío (64). El resto de Verlaine (la pierna enferma) enmarca la semblanza, cuyo centro de gravedad es la sexualidad, la cual se le aparece a Darío como una pulsión externa que invade al sujeto desde afuera, pero que termina constituyéndolo, y que, por lo mismo, adquiere cuerpo en el cuerpo totalmente sexuado de Verlaine: “La carne, sí, fue invencible e implacable. Raras veces ha mordido cerebro humano con más furia y ponzoña la serpiente del sexo. Su cuerpo era la lira del pecado. Era un eterno prisionero del deseo” (68). Darío percibe, con un sentimiento de horror, la fatal concupiscencia que torna indistinguibles uno del otro al cuerpo y la lira (entiéndase, el *reino interior* de Verlaine). Esa ansiedad no era otra cosa que el pánico experimentado

por el mismo Darío ante la amenaza que la irrupción de ese deseo representaba para la estabilidad [heterosexual] de su propio *reino interior*. No debe extrañarnos, pues, verlo en el intento de exorcizar la carne de Verlaine, mediante dos estrategias textuales: primero, al enfatizar la imagen de un Verlaine vencido (dueño de un “claudicante cuerpo infeliz”) y, segundo, al presentarlo fragmentado, luchando contra sus deseos: “Tal me parece *Pauvre Lelian*, mitad cornudo flautista de la selva, violador de hamadriadas, mitad asceta del Señor, eremita que, extático, canta sus salmos” (69).⁸ Esa fragmentación, no obstante, reproduce aquella otra que Darío ve en sí mismo, es decir, su extraño compuesto de “Hugo fuerte” y “Verlaine ambiguo”.⁹ Estamos en ese bosque ideal que “lo real complica”,¹⁰ y en el que se extravían y se superponen tanto “la marquesa verlaineana”¹¹ (862) como las “manos de marqués” de Darío.¹²

Pero a los esfuerzos retóricos de Darío se opone, de todas maneras, la energía sexual que fluye, arrolladora, del cuerpo de Verlaine. En efecto, Darío no soporta mirar, ni consigue tampoco apartar los ojos de ese “cuerpo velloso [que] sufre la tiranía de la sangre” (“Paul Verlaine” 69). Contra esa tiranía que le reajusta y encuadra la mirada Darío se revuelve inútilmente. Lo mirado lo mira, lo inmoviliza, tiraniza sus últimas defensas, lo seduce y, al mismo tiempo, lo aterra.

El cierre de la semblanza de Verlaine en *Los raros*, vuelve, esta vez en palabras del propio poeta francés –a quien cita Darío– al tópico de la pierna, sólo que ahora se trata de una simple “pata enferma”, o sea, de un mero pedazo de carne que Verlaine ve como algo ajeno: “No era mala, estaba enferma su *animula, blandula, vagula...* / ¡Dios la haya acogido en el cielo como en un hospital!” (“Paul Verlaine” 72). Al imaginar que el cielo podría acoger (hospitalizar/hospitalariamente) el alma de su pierna enferma a la manera que lo haría un hospital, Verlaine realiza una síntesis que iba más allá de la redención soñada por Darío. Así, el símil sugiere la inquietante posibilidad de que el cielo pueda dispensarle una acogida que estaría más cerca de ésta que podía ofrecer la nevera de una carnicería, o de una morgue, que de la promesa de redención y de vida eterna. El deseo de Verlaine está, en efecto, mucho más cerca del hospital y del matadero que del cielo (donde supuestamente el cuerpo se disolvería en la beatífica contemplación de lo divino). Con esta especie de oración, de ruego herético, el cielo se llena de los restos –insalvables, irredimibles– del cuerpo verlaineano. Además, el intento de paliar las ansiedades provocadas por los desafueros y “pecados” de Verlaine, choca aquí con un formidable desafío, puesto que éste no envía al cielo su alma “arrepentida”, sino su “pata enferma” y pecadora, la

⁸ Como advierte Oscar Montero, a pesar de Darío rendirle homenaje a Verlaine, “lo confina en el dominio de lo abyecto: el enfermo, el digno de piedad, el marica” (“Modernismo y homofobia 176).

⁹ Hago referencia al verso once del poema I que abre la colección *Cantos de vida y esperanza* (“I” 861).

¹⁰ Alusión a la estrofa dieciocho, primer verso, del poema “I” (863).

¹¹ Estrofa 11 del mismo poema, donde se lee: “Como la Galatea gongorina / me encantó la marquesa verleniana” (“I” 862).

¹² En sus “Palabras liminares” con que presenta *Prosas profanas*, dice Darío: “¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués” (“Palabras” 762).

misma que lo había llevado a la temporada en el infierno, al espléndido barco ebrio, adolescente, de Arthur Rimbaud. El ruego de Verlaine se complica aún más si recordamos que cita a su vez (sin las comillas que deberían señalar al texto del otro) un conocido carmen del emperador Adriano. Son los versos con que, cerca ya del instante de su muerte, se despidió de su alma: “Almita mía, vagarosa y muelle, / huésped y compañera de mi cuerpo, / ahora te vas quién sabe a qué lugares / miseramente pálidos, yertos y desnudos, / y ya no te darás a los juegos que solías” (“Aelii Spartiani” 27).¹³ Al citar a Adriano sin indicarlo, Verlaine lo suplanta, se apropia del yo del emperador. En este contexto la pierna enferma del poeta –su carne– nos remite a los otros versos de Adriano –quizá deliberadamente silenciados– y, sobre todo, al último de ellos: “y ya no te darás a *los juegos que solías*” (énfasis mío).

“Paul Verlaine” guarda, por cierto, una extraña semejanza con otro texto de Darío ya mencionado: “*Films habaneros* El poeta Julián del Casal”. Ambos tienen el mismo referente: la muerte reciente –en el caso de Verlaine– [“Y al fin vas a descansar” (64)], y la conmemoración de otro aniversario de la muerte de Casal [“He aquí que vienen, amado y grande Julián, a hacerte la visita acostumbrada tus amigos de antaño” (1952 254)]. También en ambos casos, el apóstrofe –“vas a descansar” / “hacerte la visita”– juega un rol de primera importancia en la invocación y actualización de la presencia. El paralelismo que los convoca y articula, los convierte casi en imágenes especulares uno del otro: “Mueres seguramente en uno de los hospitales que has hecho amar a tus discípulos, tus ‘palacios de invierno’” (“Paul Verlaine” 64), le dice Darío a Verlaine, sólo para volverse enseguida a Casal: “Estabas empozoñado de desaliento, y, en verdad, el destino te tenía ya señalado entre los que mueren antes de tiempo” (“Films habaneros” 256). Una vez más, Verlaine vuelve a reclamar la atención de Darío: “mueres en un instante glorioso: cuando tu nombre empieza a triunfar y la simiente de tus ideas a convertirse en magníficas flores de arte” (“Paul Verlaine” 64-65). De regreso del entierro de Verlaine, Darío se precipita al panteón de Casal: “Y en nuestras repúblicas, donde se comenzaba a la sazón la lucha por la cultura y la libertad artísticas, cuyo logrado triunfo tanto te hubiera regocijado, tenías la más ferviente de las comprensiones y el más fraternal de los afectos por un hermano mayor que no te olvidará nunca” (“Films habaneros” 255). El paralelismo no se limita, sin embargo, a estas coincidencias. Al Darío dirigirse a Casal en los siguientes términos: “tu ‘animula’ ‘blandula’, ‘vagula’ fue conducida por enigmáticos genios, hacia un sabido palacio, seda y oro, en Ecbatana, en donde cien satanes adolescentes te repitieron las lecciones del ‘pauvre Lelian’” (“Films habaneros” 256), hace una extraña traducción. En efecto, la *animula*, *blandula*, *vagula*, no es ya el alma de la pierna enferma de Verlaine, sino el alma de Casal, Casal mismo, quien, de este modo, –y retrospectivamente– se convierte en alma del muñón del poeta francés, en resto suyo, y –por lo mismo– en el alma de Adriano, esa alma a la que se vuelve nostálgico el emperador para decirle: “ya no te darás a los juegos que solías”. Para decirlo en otras palabras, Darío ha realizado el problemático injerto de un resto en otro. ¿Por qué?, tendríamos que preguntarnos. ¿Por

¹³ “Animula vagula, blandula, / Hospes comesque corporis, / Quae nunc abibis in loca, / Pallidula, rigida, nudula, / Nec, ut solis, dabis iocos...” Agradezco la traducción del prof. Manolo Castellón, de la Universidad de New Orleans.

qué este eterno retorno de los despojos de Adriano y de Verlaine en la escritura de Darío? ¿Por qué en el reciclaje de esos restos (del cuerpo, del lenguaje, de la presencia, de la ausencia) hay un momento en que Darío deja de citar a Adriano-Verlaine para comenzar a hablar como ellos, por sus bocas? Primero, –consciente de que está citando– cita a Verlaine, quien, a su vez, cita a Adriano. Ahora, suprimidos, o cuando menos no clarificados esos referentes –los de Adriano y Verlaine– Darío habla a través de sus bocas, y, lo que es más importante, a través de sus deseos. Un mismo discurso –ahora codificado por el latín– termina conectando a Adriano, Verlaine y Casal, colocación que, para no variar, hace Darío. Y no debe olvidarse a Antinoo, el fantasma que anda entre todos ellos. Esto evidencia los ingentes esfuerzos retóricos, los vaivenes de la conciencia, sus zigzagues textuales para encontrar un lugar seguro desde el cual construir una otredad, es decir, una diferencia, sin implicarse a sí misma en el relato. Tenemos que preguntarnos, entonces, por el alma que se mueve ambiguamente en la maleza, en ese bosque “que lo real complica”, y que es cubil de extrañas, innombrables criaturas: *la* del propio Darío.

3. LOS DESVÍOS DEL REINO INTERIOR

¿Qué mejor lugar para hurgar en el alma de Darío que eso que él mismo llamó su *reino interior*? Visitemos, pues, ese otro texto suyo, en el que alegoriza el *locus* modernista por excelencia, y que se titula precisamente así: “El reino interior”: “Mi alma frágil se asoma a la ventana oscura / de la torre terrible en que ha treinta años sueña” (831). Tanto el texto del poema mismo, como el alma que en él se asoma, emergen de “[u]na selva suntuosa”: la de la escritura.

Cifra del tiempo transcurrido (30 años), la torre (el cuerpo) tiene una ventana oscura por la que el *yo* se asoma a ver su alma. A partir de este momento el cuerpo queda fuera de foco, y el alma; o mejor, la contemplación de los movimientos del alma, de esos juegos a que suele entregarse, van a constituir el sentido del poema. Pero el alma que aparta nuestros sentidos del cuerpo, lo reconstituye como reverberación en la imagen poética del camino en el que, a su vez, se refleja la anatomía del alma de Darío.

En términos lingüísticos, el discurso del alma es el de la alteridad, por lo que cuando hablo de *mi alma*, es decir, de ese lugar en que el *yo* se supone que reverbere en toda su incandescencia, me veo obligado, paradójicamente, a partir de una inconsecuencia: sólo es posible hablar del alma desde cierto grado de *extranjería*, desde una falla en la geología del *yo*. Mi alma es siempre *ella*.¹⁴ Algo similar sucede con el llamado *reino interior*: siendo interior, íntimo, es siempre un *él*, una *otredad*. De este involucramiento-distanciamiento

¹⁴ Desde luego, esto es lo que ocurre siempre con los pronombres posesivos. Cuando alguien dice “mi perro” expresa una posesión que –con independencia del grado de empatía– no coincide con el sujeto que habla. Pero debe considerarse que en el caso de ‘mi alma’ sucede lo contrario: soy ‘mi alma’ hasta el punto de que mi ‘salvación’ y la *suya* no pueden darse por separado. Debe recordarse también lo que Emile Benveniste señala a propósito del pronombre de tercera persona (que es el que correspondería a el alma) en el sentido de que dicho pronombre constituye “el miembro no marcado de la correlación de persona” (176), por lo que considera que “es de veras una no-persona” (177). Para Benveniste esto posibilita que este pronombre pueda ser llenado, prácticamente, con cualquier significado.

se nutre el poema de Darío. Hay, pues, un distanciamiento textual –y aún espacial– entre el *yo* y lo que este *yo* reporta: los movimientos (dubitativos) de su *alma / reino interior*.

El poema de Darío es, también, o quizá mayormente, autorretrato. Lo es en la medida en que –como afirma Michel Beaujour: –“La fórmula operante del autorretrato es [...]: ‘No os contaré lo que he hecho, sino os diré *quien soy*’” (citado y traducido por Sylvia Molloy, “Ser/Decir” 187). Molloy misma observa que “[y]a difícil de asir en prosa, la primera persona autobiográfica –el *yo* que se señala como sujeto ‘verdadero’ de su enunciado– lo es tanto más en poesía, donde lo referencial se supera en nombre de una organización que tiende a lo simbólico” (187). Pero, es precisamente debido a esta dificultad que el *yo* del autorretrato, impulsado por el deseo, gana en densidad y queda “fijado” en la placa sensible de la escritura. Quizá, más que hablar del *yo* sería mejor decir, con Darío, el ‘alma’. Si, como afirma Gastón Bachelard, “[e]n muchas circunstancias, debe reconocerse que la poesía es un compromiso del alma” (12),¹⁵ entonces ese compromiso se vuelve impostergable en el autorretrato, allí donde el poeta, más que decirnos quién es, nos dice aquello que Molloy lee en el poema “I” con que Darío abre *Cantos de vida y esperanza*: “no ‘os diré *quien soy*’ sino, en la inmediatez ilocutoria del texto, ‘os diré quién *digo* que soy’” (187). Se trata, por lo tanto, de la manifiesta voluntad de afirmación del ser de habitar una imagen, de revelar la imagen poética como espectáculo del alma. Ahora bien, es preciso hacer una salvedad en el caso de “El reino interior”. Aquí, Darío nos dice ‘quién dice que es’, pero a los treinta años. Estamos, entonces, ante una instantánea fotográfica (del alma), pero, al mismo tiempo, los movimientos de esa alma vuelven borrosa la fotografía.

Sobre el camino del texto se levanta, presidiéndolo, la “torre terrible en que ha treinta años / sueña” el alma. La torre, el camino, y la escritura son las superficies que reflejan un itinerario único: el descenso del alma a las regiones infernales. El orden en que se articula el camino frente a la torre –y con él, el camino mismo de la escritura, o la escritura como camino– figura un descenso: primero aparecen las siete blancas doncellas (encarnación de las siete Virtudes), seguidas por los siete mancebos (a su vez encarnación de los “siete poderosos Pecados capitales”, “El reino” 833). Pero la torre, en su “aspecto cerrado, murado” (Cirlot 446), recuerda también esos repositorios del secreto que menciona Bachelard en *Poética del espacio*: gavetas, cofres, guardarropias. Podemos leer entonces “El reino interior” como el ritual de una (auto)revelación, al mismo tiempo que de ocultamiento. La “revelación”, entonces, lejos de apuntar a la fijación de una identidad, la torna más elusiva. En efecto, la justa que se lleva a cabo en los cotos del texto, no se resuelve en el desmonte de un significante en particular, sino en el choque de unos con otros, es decir, en una celebración de la ambigüedad. Introducimos, pues, el último reajuste: el *reino interior* secreto no se revela, ni como ocultamiento, ni como presencia, sino como un juego, un desplazamiento continuo; más aún, como una contaminación y confusión constante de ambos. Lo que garantiza al *secreto* es la ambigüedad misma del significante, donde todo es superficie, baile de máscaras, confusión de trajes, comedia de errores. Por eso lo secreto no se revela sino allí, donde, consciente o inconscientemente,

¹⁵ Las traducciones de Bachelard corresponden a Ernestina de Champourcin (ver obras citadas).

jugamos con la ambigüedad del ser, interrogamos una máscara, y entramos a la arena del disfraz y del cosmético, o sea, del deseo. “No hay cerradura que pueda resistir a la violencia total” –dice Bachelard, –porque “[t]oda cerradura es una llamada al ladrón. ¡Qué umbral psicológico es una cerradura! ¡Qué desafío al indiscreto cuando se cubre de adornos! ¡Cuántos ‘complejos’ en una cerradura adornada!” (115). El *reino interior* es esa cerradura adornada –no deja de ser cerradura, ni aún cuando se abre– cuyos “complejos” llaman nuestro deseo. El *poema-reino interior* de Darío –a la manera del cofre de que habla Bachelard– está articulado a base minuciosos “complejos”: la selva, el balcón, la torre, el camino, las aves raras. Son los compartimientos del secreto. “Existe una homología –continúa Bachelard– entre la geometría del cofrecillo y la psicología del secreto” (116).

A cada uno de los elementos del *reino interior* (la torre, la ventana, el camino, las aves raras, las blancas doncellas, los siete mancebos) se le asigna un lugar específico donde *estar* y *ser* en el poema. El *yo* que organiza y construye el sentido, y para lo cual (re)corta al discurso en pares binarios (derecha / izquierda, blancas doncellas / efebos criminales) se muestra, al mismo tiempo, presa de su propia confusión y ambigüedad: no obstante manejar activamente los hilos del discurso, ese *yo* es “frágil”, tiene miedo, “las manos liliales agita”. El recorte binarista, lejos de realizar una limpia división de las aguas del reino interior, las trastoca: las “siete blancas doncellas” –que el poeta nombra como “las siete Virtudes”–, y que, significativamente, avanzan por la derecha, están despojadas de todo interés erótico: “el pie breve sobre el rosado suelo” y “los cuellos” que “se inclinan, imparciales” carecen de la fuerza perturbadora del deseo. En contraste, por el lado izquierdo, “y paralelamente”, avanzan “siete mancebos” que [nos dice Darío] son “hermosos, parecidos / a los satanes verlenianos de Ecbatana”. A diferencia de lo que sucede con las doncellas, éstos aparecen completamente erotizados: “sus labios sensuales y encendidos, / de efebos criminales, son cual rosas sangrientas” (“El reino” 832-33). No es difícil advertir que lo que vuelve a estos efebos “verlenianos” tan peligrosos y amenazadores, es el poder de seducción emblemático en “las cabezas triunfantes” y en los ojos “ya lánguidos, ya ardientes” que son –nos dice el poema– “dos carbunclos mágicos de fulgor sibilino.” La construcción binaria del texto, más que al servicio de la escisión maniquea de los opuestos (doncellas-virtudes / efebos-pecados capitales), está al servicio de la confusión de los trajes, de los precipitados del deseo. Así, los ojos de los “efebos criminales” oscilan entre la languidez y el ardor, del mismo modo que “en sus manos de ambiguos príncipes decadentes / relucen como gemas las uñas de oro fino” (833).

Ahora bien, la clave del texto está en el fantasma homosexual representado por los “satanes verlenianos de Ecbatana” (833). Asimismo, el juego intertextual que, en este punto, el poema establece con el propio artículo de Darío “Films habaneros *El poeta Julián del Casal*”, revela una sorprendente red de vasos comunicantes que es preciso tomar en cuenta. Recordemos que allí el poeta de *Azul* había visto a Casal siendo conducido “por enigmáticos genios, hacia un sabido palacio, seda y oro, en Ecbatana, en donde cien satanes adolescentes [le habían repetido] las lecciones del ‘pauvre Lelian’ y otros peligrosos pastores de poesía” (256). En el contexto de esta lectura, el significado de *sabido* pareciera esclarecerse súbitamente: *sabido*, ¿acaso *también* por Darío? Aquellos

“satanes verlenianos” que –según Darío– habían conducido a Casal a Ecbatana, los vemos avanzar ahora, no *desde*, sino *hacia* la torre del *reino interior* y del alma de Darío.

4. POST-DATA

Casal y Verlaine, encadenados a y por los satanes (verlenianos), por esos siete mancebos, “hermosos”, con “ojos de víboras de luces fascinantes”, son el fantasma, *el retorno de lo mismo*, que atormenta y, simultáneamente, fascina a Darío. Estos textos legitiman la necesidad de –siguiendo la propuesta de Oscar Montero– “ampliar la noción de ‘identidad’ homosexual, limitada a la preferencia sexual del individuo, para contaminar de sus pulsiones la labor de lectura y escritura” (“Modernismo y ‘Degeneración’” 831). Los forcejeos, aproximaciones y retiradas, contradicciones y ambigüedades, fugas y retornos que hemos visto en los textos seleccionados, tienen como telón de fondo las apariciones del fantasma de Verlaine, y aún del de Casal. Emboscado por sus propios deseos, tanto como por su repulsión, el *yo* de Darío no puede afirmar una identidad heterosexual sin fisuras, sin fallas peligrosas, o sin actividad volcánica. Los zigzagueos de la identidad en el modernismo revelan, por otra parte, que tanto la heterosexual como la homosexual se producen a través de compartimentos –esto es, de armarios– que no sólo no se excluyen mutuamente, sino que, incluso, se contaminan. La representación da lugar a múltiples poses, y cada una de ellas se convierte en camerino de teatro, en escaparate de donde lo que sale, una y otra vez, no es siquiera una máscara de esto, o de aquello, sino el artificio mismo, el gozo perverso del transformista.

En el modernismo fascinan precisamente las fugas y las dispersiones, es decir, la careta, la máscara, el maquillaje. Unas veces se viste de japonesa, y otras veces esconde con vergüenza el traje, los afeites. Pero ahí están sus ventajas: en la fuga. No se deja atrapar, se escabulle porque se esconde, no en uno, sino en múltiples armarios. Ese es el secreto de su fuerza. ¿Qué importa que no podamos afirmar –o que ellos mismos no lo hayan hecho– la homosexualidad de Casal, o de Darío? ¿Qué importa si los contuvo el miedo o la mojigatería? ¿Qué ganamos –o qué no perdemos– con clavarles las banderillas de un nombre? En última instancia, lo importante es que tampoco podemos aceptar la imagen de macho cabrío *assoluto* que del nicaragüense nos ha dejado, por ejemplo, Octavio Paz: “Sus mujeres son la Mujer y su Mujer las mujeres. Y más: la Hembra” (38). Por entre esas mujeres –ya lo sabemos– Darío se vuelve, desesperado, a los satanes verlenianos: “–¡Príncipes, estrechadme en vuestros brazos rojos!” (“El reino” 834).

BIBLIOGRAFÍA

- “Aelii Spartiani De Vita Hadriani”. *Scriptores Historiae Augustae*, vol. I. Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum. Ernst Hohl, ed. Leipzig: B.G. Teubner, 1965. 27.
- Augier, Angel. *Cuba en Darío y Darío en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1989.
- Bachelard, Gastón. *Poética del espacio*. Ernestina de Champourcin, trad. México: FCE, 1986.

- Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo veintiuno, 1980.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1994.
- Cruz, Manuel de la. "Julián del Casal". *Cromitos cubanos*. La Habana: Edit. Arte y Literatura, 1975. 223-236.
- Darío, Rubén. *Autobiografía. España contemporánea*. México: Porrúa, 1999. 3-81.
- _____. "Julián del Casal". *La Habana Elegante. Julián del Casal. In Memoriam*. Compilación y presentación: Francisco Morán. La Habana: Casa Editora Abril, 1993. 8-9.
- _____. "Paul Verlaine". *Los raros. Cabezas*. Madrid: Aguilar, 1958. 64-72.
- _____. "Palabras liminares". *Prosas profanas. Obras Completas. Poesías*. Madrid: Afrodisio Aguado, S. A., 1953. 761-764.
- _____. "I" en *Cantos de vida y esperanza. Obras completas*. Madrid: Afrodisio Aguado, S. A., 1953. 861-865.
- _____. "Juana Borrero". *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*. José María Monner Sans, ed. México: El Colegio de México, 1952. 250-54.
- _____. "Films habaneros. *El poeta Julián del Casal*". *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*. José María Monner Sans, ed. México: El Colegio de México, 1952. 254-57.
- Fowler, Victor. *La maldición. Una historia del placer como conquista*. La Habana: Letras Cubanas, 1998.
- Hawthorne, Melanie C. "'Comment Peut-on Être Homosexuel?': Multinational (In) Corporation and the Frenchness of *Salomé*". *On the Aesthetics & Politics of Decadence*. Liz Constable, Dennis Denisoff y Matthew Potolsky, eds. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999. 159-82.
- Molloy, Sylvia. "Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin de Siècle Spanish America". *Social Text* X/2: 31/32 (1992): 187-201.
- _____. "Ser/decir: tácticas de un autorretrato". *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King*. Sylvia Molloy y Luis Fernández Cifuentes, eds. London: Tamesis Book Limited, 1983. 187-199.
- Monner Sans, José María. *Julián del Casal y el modernismo hispanoamericano*. México: El Colegio de México, 1952.
- Montero, Oscar. "Modernismo y homofobia. Darío y Rodó". *Sexo y sexualidades en América Latina*. Daniel Balderston y Donna J. Guy, compiladores. Argentina: Paidós, 1997. 163-84.
- _____. "Modernismo y 'degeneración': *Los raros* de Darío". *Revista Iberoamericana* LXII/176-77 (1996): 821-834.
- Nordau, Max. *Degeneration*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1993.
- Paz, Octavio. "El caracol y la sirena. Rubén Darío". *Cuadrivio*. Barcelona: Seix Barral, 1991. 7-44.
- Sedgwick, Eve K. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1990.