

La agonía del artista

Marcela Zanin
(IECH, CONICET- UNR)

Resumen:

El artículo realiza una lectura del poema de Julián Del Casal "La agonía de Petronio" (*Nieve*, 1893) a partir de la pregunta por los lazos entre el esteticismo casaliano y las configuraciones del dandismo en Hispanoamérica y sus implicancias en el proceso de autonomización literario modernista. Especula, de manera puntual, sobre las condiciones de construcción de una poética del estilo en la América hispánica de fines del siglo XIX y, por tanto, sobre las relaciones entre arte y vida.

Palabras clave: Julián del Casal- esteticismo- dandismo- autonomía-poesía modernista hispanoamericana

Abstract:

The present text approaches the poem by Julián del Casal "The Agony of Petronius" (*Nieve*, 1893) from the question for the ties between the aestheticism casaliano and the configurations of the dandysm in Latin America and its implications in the process of Modernist literary autonomy. We speculate on the conditions of construction of a poetic style in Hispanic America at the end of the nineteenth century and, therefore, on the relations between art and life.

Key Words: Julián del Casal – aestheticism – dandysm - autonomy- Hispanic-American Modernist Poetry



Julián Del Casal
La agonía de Petronio

A Francisco A. de Icaza

Tendido en la bañera de alabastro
donde serpea el purpurino rastro
de la sangre que corre de sus venas,
yace Petronio, el bardo decadente,
mostrando coronada la ancha frente
de rosas, terebintos y azucenas.

Mientras los magistrados le interrogan,
sus jóvenes discípulos dialogan
o recitan sus dáctilos de oro,
y al ver que aquéllos en tropel se alejan
ante el maestro ensangrentado dejan
caer las gotas de su amargo lloro.

Envueltas en sus peplos vaporosos
y tendidos los cuerpos voluptuosos
en la muelle extensión de los triclinios,
alrededor, sombrías y livianas,
agrúpanse las bellas cortesanas
que habitan del imperio en los dominios.

Desde el baño fragante en que aun respira,
el bardo pensativo las admira,
fija en la más hermosa la mirada
y le demanda, con arrullo tierno,
la postrimera copa de falerno
por sus marmóreas manos escanciada.

Apurando el licor hasta las heces,
enciende las mortales palideces
que oscurecían su viril semblante,
y volviendo los ojos inflamados
a sus fieles discípulos amados
háblales triste en el postrer instante,

hasta que heló su voz mortal gemido,
amarilleó su rostro consumido,
frío sudor humedeció su frente,
amoratáronse sus labios rojos,
densa nube empañó sus claros ojos,
el pensamiento abandonó su mente.

Y como se doblega el mustio nardo,
dobló su cuello el moribundo bardo,
libre por siempre de mortales penas,
aspirando en su lánguida postura
del agua perfumada la frescura
y el olor de la sangre de sus venas.



Este poema de Julián del Casal fue publicado por primera vez en el periódico *La Habana Elegante* en el año 1891 -cuando el poeta ya empezaba a sentir los síntomas de la enfermedad que el 21 de octubre de 1893, a los 29 años, lo llevaría a la muerte- y forma parte, luego, del poemario *Nieve* (1892). Si lo comparamos con los otros dos libros de poemas de Casal (*Hojas al viento* -1890- y el póstumo, *Bustos y rimas* -1893), éste se singulariza por poseer una división en secciones muy marcadas y significativas -en tanto remiten a espacios de valor nuclear (y de tensiones críticas) para la estética modernista- tales como el museo, la galería, la tienda de novedades, el mundo del ensueño. “Bocetos antiguos” “Mi museo ideal,” “Cromos españoles,” “Marfiles viejos” y “La gruta del ensueño” mentan en forma engarzada y compleja el mundo del coleccionista y el del «reino interior» del poeta modernista¹. Pero aún más: lejos de ser *Nieve* un simple conjunto de versos, su lúcida organización no sólo se corresponde, como afirma Cintio Vitier,² con el delicado y pasajero balance entre los matices de la intimidad y los lugares comunes del “exotismo, la frialdad y la pureza”, o con un ejercicio de “catarsis artística”, sino además (y esto, entiendo, es lo fundamental) con la incorporación decisiva de (otras) estéticas modernas contemporáneas a la poesía hispanoamericana, y en consecuencia, con la construcción de un campo específico y autónomo para la misma.

¹ Cfr. la valiosa y productiva fundamentación que puede leerse en el capítulo primero de *La crónica modernista hispanoamericana* de Aníbal González; en el mismo (“Modernismo, modernidad, filología: la escritura modernista”) el crítico sienta las bases de su trabajo interpretativo interrogando los lazos entre la problemática modernidad Hispanoamericana y la emergencia de las nuevas ciencias de fines del siglo XIX, para destacar la potencia crítica que ofrece el discurso marginal de la literatura (González 1983).

² Transcribo la cita de Cintio Vitier, con la clara intención de mostrar otra línea de interpretación a partir de los matices que Vitier deja caer: “*Nieve* no es una simple colección de versos, sino *un libro lúcidamente organizado*. Casal explicó en una carta las razones del título: ‘porque la nieve – dice – es pasajera, porque es cosa de invierno y yo me encuentro en el de mi vida [tenía entonces 28 años; moriría al siguiente] y, por último, porque sobre el fondo claro, casi transparente de mis composiciones, lo que me aleja de los decadentes, se descubren los mismos tonos que tienen los témpanos a la luz del sol’. *La última razón es preciosa: revela uno de esos matices que pertenecen a la intimidad del poeta y que generalmente se pierden con él. Pudo añadir otras razones obvias, no menos profundas: exotismo, frialdad, pureza*. Después de la ‘Introducción’, símil puntual y felizmente desarrollado, presidido por uno de esos versos que se aíslan con especial hechizo: ‘silencioso el clarín del viento ronco’ – ¿y qué importa si procede o no de otros dos de la ‘Sinfonía en gris mayor’ de Darío?: la magia es suya –, entramos en los importantes ‘Bocetos antiguos’. Si repasamos estos poemas, cuyos temas son Prometeo encadenado (‘Las Oceánidas’); el joven gladiador vencido (‘Bajo-relieve’); el profeta desoído por su Dios, blasfemo, aniquilado (‘La muerte de Moisés’); el suicidio del poeta (‘La agonía de Petronio’); y la elección divina (‘El camino de Damasco’), comprobaremos que todos tienen algo en común: se trata siempre de seres vencidos por una fuerza superior, omnipotente, muda, Dios que tiene los caracteres del Destino, aunque en ‘Las Oceánidas’ y ‘La muerte de Moisés’ adquiere rasgos personales que justifican la blasfemia. Zeus es un déspota que ejerce un ‘cobarde poderío’. Jehová se complace en el sufrimiento humano, desoye la voz del que lo acata, desdeña al alma humillada, amordaza con el dolor y premia con el tedio” (Vitier 1963, los subrayados son míos).

Así entonces, *Nieve* exhibe diversas confluencias y asimilaciones, desde rasgos verlainianos, prescripciones parnasianas (“transposiciones del arte”), elementos de la tradición clásica y oriental, destinados a la búsqueda de esa autonomía, puestos en un plan de búsqueda de aquella.

Es desde esta perspectiva que me interesa leer un poema como “La agonía de Petronio”. Pensar este poema desde el problema de la autonomía hispanoamericana, para preguntarnos qué relación le cabe con el mismo, y no dejar clausurada su lectura en la afirmación de éste como un mero ejemplo de universo refinado y esteticista, de ejercicio poético evadido en el arte. ¿Qué relación se abre entre el poema y la vida del poeta (entre el arte y la vida), entre el poema y el dandi hispanoamericano Casal? ¿Por dónde pasa la misma cuando la forma parece no anidar marcas del sujeto? ¿Cómo especular desde aquí una poética de estilo en la América Hispánica, una escritura de estilo, definida por su autonomía?

Veamos, “La agonía de Petronio”, incluido en “Bocetos antiguos” (una zona definida por un fuerte trabajo de reelaboración lírico de fondo histórico y legendario en la línea de la poesía de Théophile Gautier, en el plan de ser tan moderno y tan antiguo, al decir de Rubén Darío, en su sed de fusión de lo viejo con lo nuevo buscando nuevas formas que puedan paliar la angustiosa experiencia de la modernidad) está compuesto por siete sextinas de endecasílabos con rima consonante AABCCB y en su desarrollo aborda el asunto de una muerte ejemplar. La muerte (el suicidio) del decadente bardo, el rebelde Petronio. La muerte de quien se dice es una suerte de dandi del Imperio romano (recordemos que Petronio -nacido en Massalia, aproximadamente en el año 20- fue procónsul de Bitinia -provincia del Imperio Romano- y autor de *El Satiricón* -novela satírica en prosa y verso que narra las aventuras de dos libertinos e incluye cuentos sexualmente explícitos. Tácito en sus “Anales” lo describía como un hedonista, un técnico en los placeres, cuyo estilo de vida era ejemplo para los jóvenes de la alta sociedad romana llegando a ser una especie de “consejero de estilo” -de árbitro de la elegancia- de Nerón).

Es de destacar el valor que adquiere la mirada en este poema: central, en tanto que el mismo se define a partir de la mirada del otro, y del otro como espectador. El lector es un espectador para el cual se monta la escena de la muerte del poeta rebelde. El poema es una gran escena, pictórica, conformada por una serie de otras -de microescenas- que dan profundidad y continuidad a la tarea móvil de la mirada. Cuando el poeta Julián Del Casal trabaja sobre el objeto acabado del poema lo hace a partir de las reglas de autofiguración ejercitadas en sus crónicas, aquellas -específicamente- que definen un linaje de los nobles



de la pose.³ Petronio pertenece a la misma noble familia de “Joris-Karl Huysmans” (1892), a la de “El hombre de la muletas de níquel” (1893) y, por tanto, a la del propio Julián Del Casal. Lo que la mirada recorta se corresponde con la propia figura del poeta, con el trabajo artístico sobre la propia estampa. El inicio del retrato de Huysmans es claro al respecto:

Viendo su retrato, me ha parecido contemplar, a primera vista, la imagen de un emperador romano, vestido a la usanza moderna. Así debía ser Tiberio al declinar de la juventud. Tiene una cabeza imperial, maciza, erizada de cabellos florecientes, mitad negros, mitad grises, que surge de un cuello robusto sostenido por hombros vigorosos, hombros de atleta más bien que de artista. La frente es baja, pero anchurosa, elevándose sólo a flor de las sienes. Las tristezas de la vida, a la vez que las labores intelectuales, surcáronla de leves arrugas. Bajo cejas largas, ligeramente arqueadas, brillan sus ojos negros, de mirada fija, penetrante y desolada, habituada a sondear los abismos de las almas o pasearse sobre la miseria irremediable de las cosas. La nariz, de corte aristocrático entreabre sus fosas por encima del bigote largo, fino y ondeado que sombrea el arco de sus labios, encubriendo una sonrisa sarcástica próxima a estallar. Una barba elegante, cortada en forma de abanico, sirve de marco a su rostro atrayente, donde contrastan la bondad y la desconfianza, la energía y el cansancio, la franqueza y la reserva, la dulzura y la severidad. Nada de fastuoso ni de abigarrado en el traje. Esto resulta sencillo, a la par que correcto. Hay en el conjunto de su persona cierta potencia de gladiador y cierta languidez de convalesciente que resultan perfectamente equilibradas. (Schnirmajer 2012: 173,174, los subrayados son míos).⁴

Recortado por la mirada, el artista es contemplado, construido, detalle a detalle, a través de descripciones que connotan la noción de equilibrio; su fisonomía se define por la ausencia de excesos, por la constatación de un punto justo entre lo desusado y lo actualizado, entre el pasado glorioso y el presente lánguido del convaleciente. Lo antiguo a la usanza moderna, define Casal, e insiste en mostrarnos que el aura del dandi se logra a fuerza de talento (como puede observarse en sus retratos y autorretratos). La identidad que se inventa se disuelve en la consumación del espectáculo, es puro espectáculo. Se trata de una identidad excéntrica, difícil de rotular, casi imposible porque con ella se abre la pregunta por el campo

³ Me remito a las reflexiones de Silvia Molloy (1994) (2012) retomadas (y ajustadas) por Francisco Morán (2008) que consideran a la pose de los modernistas –el montaje de recepción del decadentismo– no como un momento de pasaje evasivo al verdadero modernismo hispanoamericano, sino como una práctica política, opositiva, que comporta una energía desestabilizante. El valor de la mirada, de la visibilidad sobre el cuerpo, lejos de evadirse del contexto de la realidad, permite plantear agudas interferencias críticas sobre la misma. Morán lee el desafío de Casal a partir de la extremación de una afectación corporal que coincide con el estilo. En la autonomía anhelada por el modernismo, por lo tanto, importa el nexo de lo político con las formas de la vida.

⁴ Cito a partir de la excelente selección de textos de *Julián Del Casal Flores de invernadero. Prosa y poesía* de la editorial Corregidor. (Schnirmajer 2012).



de la vida y su relación con el arte, porque ésta necesita al arte para conformarse. Una figura heroica y provocadora de estilos, dado que en ella el talento es lo decisivo, toda ella depende de la capacidad del artista y de la elección de la distinción sobre la fastuosidad. Así, la mayor riqueza del dandi es él mismo: desprecia el dinero y alaba con elegancia y rigurosidad la belleza del “arte de lo inútil” (un imaginario cultivado donde caben los maestros del ocio, los creadores, los artistas, los escritores, los músicos, los poetas y los pintores, que, inmersos en el ascenso y desarrollo de la burguesía se dedican a labores que desprecian el trabajo “productivo” y “útil”). En este marco la vida y la muerte emergen como obra de arte.

Tal la vida del notable “Hombre de las muletas de níquel”, que Casal publica bajo el seudónimo de Conde de Camors, delineada en su excentricidad, como una suerte de interrogante, en el recorrido del relato. La vida de un noble imaginada toda para ser vista, en la cual se observa la capacidad de reparación, la potencia del arte. Desde el nacimiento enfermizo del personaje hasta el dandi del final, el narrador crea un cuerpo, el cuerpo del dandi como enigma (“Así es que me lo encuentro, en mitad de mi camino, apoyado firmemente en sus muletas de níquel, comienzo a girar en torno suyo, como un hijo del desierto alrededor de un pozo cerrado, ansioso de descifrar el enigma de su vida que leo en sus pupilas inmóviles, pero que sus labios ¡ay! no me revelarán jamás” (Sutherland 2011: 217). Lo crea, lo da a ver, lo mira para mostrarlo, rodea sus poses; nos dice en detalle cómo es su cuerpo (la estatura, la forma y el tono del rostro, el tipo de mirada -rígida, cadavérica-, el color de sus pupilas), cómo se viste (correctamente de negro, anticuado pero elegante), cómo y en qué escenarios se para. Una singular figura que deja absortos a los transeúntes (al conjunto informe de los que pasan), por lo que tiene de doloroso, extraño y cruel.

En “La agonía de Petronio” el poeta construye la última escena de una vida de artista a través de la pose de los cuerpos, el del propio Petronio y las de los otros personajes de su entorno. Todos posan en el poema, todos posan en grupos conectados, ligados, por la mirada del bardo decadente. El poema se hace escena y la pose la domina. El modelo de esa pose es afectado, audaz, de un erotismo insurgente (la rebeldía pasa por esa insurgencia de la forma trabajada como puro estilo), casi podría decirse que se asienta una poética del desacato.

Si miramos (respondiendo al patrón de su factura), distinguimos tres grupos ordenados por el *régisseur* Petronio: los magistrados, los discípulos y las cortesanas. Todos los cuerpos coexisten en la temporalidad del “mientras” instalada por el que está tendido en la “bañera de alabastro”. Miramos los diferentes conjuntos para los cuales está montada la escena central de la muerte. Se abre una suerte de juego de cajas chinas a partir de la mirada que construye y a la vez es leída. En el poema se mira y se admira. Se leen cuerpos posicionados para ver, y conectados entre sí: los de los magistrados que interrogan (en

actitud de interrogación), los de los jóvenes discípulos que dialogan, recitan y se alejan, los de las bellas cortesanas que se agrupan en sugerentes posiciones (sombrias y livianas).

Todos miramos hasta la estrofa cuarta, que como bisagra abre la acción central de Petronio, el único que *admira* (que contempla con placer) para ordenar, en un acto extremo de libertad (“demandar” dice el poema), quién le ofrecerá la copa de veneno.

Todos posan en este poema. Todos los cuerpos interpretan un papel; pero las poses son móviles, están trabajadas desde la sugerencia del movimiento. El espectáculo es activo -diríase casi una performance: se montan escenas activas: tengamos en cuenta la importancia que adquieren los endecasílabos junto con los recursos de la enumeración y el hipérbaton- y lleva hasta sus últimas posibilidades, en este mismo sentido de imprimir movimiento, a las sinestesias. Con morosa fluidez los cuerpos se conectan, como se conectan los sonidos (es notable cómo prevalecen las líquidas), los colores, las fragancias y las texturas. Si la sangre corre, es fragante; precisamente se construye la fragancia de la sangre, dado que la muerte de Petronio, se sabe al final, es como la muerte de una flor (y no de cualquiera, sino un nardo).⁵

Hay, entonces, cuerpos que se mueven y que fluyen. Todo fluye en el poema, los cuerpos, la sangre, las lágrimas, las heces, el agua, el licor, el veneno. Todo fluye y paradójicamente se detiene en la temporalidad del “mientras tanto”, mientras que los ojos curiosos cuentan los detalles (casi con morbosidad): entiendo que en ello radica su erotismo rebelde, en el placer emergente de esa curiosidad. Tanto que se puede afirmar que el poema es un cuerpo que desea, sangra, traga, llora, huele, defeca, respira, toca, admira, suda, se amorata para finalmente doblarse y morir.

Esa es su fisonomía, la de una muerte lenta (la agonía) y cargada de erotismo. Una muerte estetizada, que de ninguna manera es resultado de una “catarsis artística” sino de un posicionamiento en, y desde, el arte. Una plástica de la muerte, una búsqueda decadente de la muerte que implica lo estético en todas sus formas. Se observa un estilo de la decadencia en la práctica y la búsqueda de una nueva experiencia de lo estético. Casal cuenta la muerte en el momento de la agonía desde una nueva plástica de la muerte, buscando situar el momento previo a la podredumbre, en el recorrido de la sangre durante el suicidio.

Así, la poesía se muestra asociada con la pintura, con la creación visual (*un uso* decadente del motivo horaciano: *ut pictura poesis*). La descomposición del cuerpo de Petronio se inicia (cuando el poema comienza) lentamente con los humores derramados, en

⁵ Remito a la lectura puntual que Francisco Morán (2008) realiza del poema al final del capítulo IV (“De mi vida misteriosa...: Julián del Casal, un gusto por el secreto”) en tanto que la misma se extiende sobre las relaciones de la escritura del poeta y el deseo sexual.



ese punto justo de experimentación del contar. Hay un proceso de descomposición en marcha que todavía no es podredumbre, no hay una descripción de un personaje muerto sino una muerte en ese tránsito. Es el personaje en tránsito de muerte. En el filo entre la vida y la muerte.

El poema de Casal trabaja sobre el instante de la agonía cuyo tiempo es particularmente agudo, fino, imposible de decir (afirmaríamos); allí donde se juega lo extraordinario del arte y del rol del artista. El tiempo acelerado y detenido del poema, a la vez, de lo que está muriendo, un tiempo inventado, fabulado. Una épica del arte: sólo éste puede acercarse a una experiencia tan extraña, a la experiencia de lo hipersensible.

Tengamos en cuenta que el poema carece de marcas de subjetividad. Cita y cuenta una vida/muerte pero carece de sujeto que diga *yo*. Un poema que describe la agonía de Petronio transformado él mismo en una suerte de agonía objetiva. En la intimidad del suicidio del poeta romano, quien se había quitado la vida dejando desangrar sus venas en una bañera de alabastro, los versos trabajan como arañando con vehemencia para hallar el cuerpo del poema. Tal la imagen, la figuración casaliana inventada por Virgilio Piñera en "Naturalmente, en 1930", cuando, aludiendo, sin duda, a la intensidad puesta en el trabajo sobre la forma, escribe:

Como un pájaro ciego
que vuela en la luminosidad de la imagen
mecido por la noche del poeta,
una cualquiera entre tantas insondables, vi a Casal
arañar un cuerpo liso, bruñido.
Arañándolo con tal vehemencia
que sus uñas se rompían,
y a mi pregunta ansiosa respondió
que adentro estaba el poema.
(Piñera 1994: 121)

Bibliografía

Molloy, Sylvia (1994). *Las culturas de fin siglo en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

----- (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.

Morán, Francisco (2008). *Julián del Casal o los pliegues del deseo*, Madrid, Verbum.

Piñera, Virgilio (1994). *Poesía y crítica*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Rojas, Rafael (2012). *La escuela de Casal*, México, *Diario de Cuba*, sección Literatura, 22 de diciembre de 2012.



Schnirmajer, Ariela (2012). *Flores de invernadero. Prosa y poesía. Julián del Casal. Antología*, Buenos Aires, Corregidor.

Sutherland, Juan Pablo (2011). *Cielo dandi. Escrituras y poéticas de estilo en América latina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.

Vitier, Cintio (1964). *Julián del Casal en su Centenario*, La Habana Elegante, segunda época, <http://www.habanaelegante.com/Summer2005/Hojas.html>. Último acceso: 18 de diciembre de 2017.

