

## La imagen-camafeo en el modernismo

Ana Porrúa  
UNMdP/ CONICET  
CELEHIS/ INHUS

### Resumen:

El ornamento en el fin de siglo, aquél que Aliair Riegl recupera y celebra en uno de sus libros (1893) en términos de estilos con larga tradición será, justamente, lo que Adolf Loos se propone desterrar en *Ornamento y delito* (1908). Desde esta perspectiva me interesa indagar en algunos poemas de Julián del Casal y de Rubén Darío lo que podríamos llamar "imagen camafeo" (asociada también al esmalte, los medallones o los cromos), que encriptan, dan marco y habilitan un tipo de puntuación visual que puede relacionarse con la velocidad de los modos de producción modernos y las formas de aparición de lo visible en el fin de siglo latinoamericano. Funcionan como máquinas seriales (la máquina poética y su relación con la máquina fabril, dice Jitrik) y también como exposición resguardada de una singularidad asociada a ciertas culturas (Ángel Rama, Graciela Montaldo). La imagen-camafeo podría pensarse como un modo del archivo que sintetiza, yuxtapone, motivos y temporalidades, enmarcando unos y otras, pero a la vez como un dispositivo que detiene el tiempo, suspendiendo incluso el efecto serial de la copia, de un poema a otro, de un autor a otro. El artificio, el repujamiento, en este sentido, podrían volver a pensarse en una encrucijada de la modernidad en tanto el poema procesaría el afuera para resguardarlo, pero también abriría la conexión hacia todo lo que lo toca.

### PALABRAS CLAVE:

Modernismo; imagen; ornamento; camafeo

"La evolución cultural equivale a la eliminación del ornamento del objeto usual"

Adolf Loos, *Ornamento y delito* 1908 (1980: 40).

"Pasamos Julián del Casal –el poeta celebrado por Verlaine y alentado por Huysmans y Gustave Moreau–, Raoul Cay y yo a un saloncito contiguo, a ver chinerías y japonerías. Primero las distinciones enviadas al señor Cay por el gobierno del gran imperio; los parasoles, los trajes de seda bordados de dragones de oro, los ricos abanicos, las lacas, los *kakemonos* y *suorimonos* en las paredes, los pequeños *netskes* del Japón, las armas, los variados marfiles. Julián del Casal, el pobre y exquisito artista que ya duerme en la tumba, gozaba con toda aquella instalación de preciosidades orientales, se envolvía con los mantos de seda, se hacía con las raras telas turbantes inverosímiles (...)".<sup>1</sup>

Rubén Darío, *La Nación*, 1895.

---

<sup>1</sup>Rubén Darío. "El General Lachambre. Recuerdo de La Habana". Apareció en *La Nación* de Buenos Aires, el 7 de marzo de 1895. Se reprodujo en *Ramillete de reflexiones* (1917). Disponible en <http://www.habanaelegante.com/Spring2005/Hojas.html?fbclid=IwAR35WfodV65br1HCTDeHic1r2uHuDtD99bZSkCIdT3cM0qSqy5UAKyTtkY>

La cita de Rubén Darío me interesa por varias razones. Creo, en principio, que abre posiciones ante las rarezas, el exotismo de fin de siglo XIX: Darío enumera, ordena en un conjunto sucesivo los objetos coleccionables. El "muy joven todavía", como lo presenta Julián del Casal en 1891, en *La Habana Elegante*,<sup>2</sup> es el que contempla con cierta curiosidad pero también con algo de distancia, aquello que Casal convierte en objeto suntuoso deseado, en lo que embriaga los sentidos pero además, aquello que usa para vestirse/ revestirse, performar el exotismo. Lo que detecta Darío está regido por un modo de la mirada de fines del XIX, aquella que se despliega en las Exposiciones Universales, en la sucesión de pabellones de los distintos países que exhiben lo heteróclito, que arman la secuencia del cosmopolitismo; también, en parte lo que significa en la época el interior del que tanto habló Benjamin: una escena encapsulada, revestida como una funda en la que el mismo sujeto calza a la perfección rodeado de sus complementos (239); pero además cierta acumulación cultural instalada en el gusto de época, que reúne "huellas del estilo de todos los siglos" (Benjamin 237). Más que la mirada, en el epígrafe, Casal pone en juego su cuerpo para borrar la distancia entre esos índices de otras culturas y su propia vida, fabricando "turbantes inverosímiles". Podría hacerse un pasaje casi inmediato a uno de los poemas de *Nieve* (1892) de Julián del Casal, "La agonía de Petronio", en donde el "bardo decadente" yace "Tendido en la bañera de alabastro/ (...),/ (...)/ mostrando coronada la ancha frente/ de rosas, terebintos y azucenas". (102). La escena es efectivamente pictórica, como la de "Salomé" que se escribe como lo que en palabras devuelve la mirada sobre el cuadro de Gustave Moureau: "con veste de brocado/ estrellada de ardiente pedrería,/ (...) muestra siempre (,,) un loto blanco de pistilos de oro" (Casal, 107). Lo orgánico, lo inorgánico, el ornamento, cubren, revisten la figura y la enmarcan. Así, los mancebos de "El reino interior" de Darío aparecen ya bajo cierta radicalización del artificio: no sólo "ciñen las cabezas triunfantes / oro y rosas", sino que llevan puñales "de piedras preciosas revestidos" y jubones púrpuras. Es más, el artificio pautado en este caso por las series del lujo, enmarca en una parentética su presentación de los "los satanes verlenianos de Ecbatana": "siete mancebos -oro, seda, escarlata,/ armas ricas de Oriente-". (Darío: 226)

Hay en estos poemas algo del orden del decorado, del revestimiento. Rosas, lotos, oro, mármol, azucenas, seda: materiales, materias, objetos. Todo eso que ingresa al poema y, a la vez, está afuera del poema, en las ciudades, como dice Julio Ramos, a las que califica como

---

<sup>2</sup> Julián del Casal "Rubén Darío": "Entre los grandes escritores hispanoamericanos de la última generación, hay uno notabilísimo, Rubén Darío, que, por su fantasía, por su estilo y por sus lucubraciones, más que un escritor nicaragüense, parece un artista parisiense, desertor del grupo de los parnasianos o neorrománticos. Es muy joven todavía" (385), en *La Habana Literaria*, 15 de noviembre de 1891.

"decoradas", en las Exposiciones Universales como bien lo analizaron, además de Ramos, Rama y Montaldo: tradiciones heterogéneas y yuxtapuestas. Citas culturales, dice Ángel Rama, citando a su vez a Salinas (1985: XXVII). Un *patchwork* cultural, escribe Graciela Montaldo (1994: 31); pero también aquello que Silvia Molloy (2012) define como política de la pose en relación con el artificio y con modos de visibilización extremados de nuevas identidades. Espacios ornamentados, entonces; poses que ponen en primer plano el principio ornamental; poemas, en definitiva, que se apropian del ornamento y que trabajan ornamentalmente la lengua. Tal vez, en este último caso, podríamos anotar al margen lo que hay de emergencia de una lengua en la calificación que José Martí desliza sobre la poesía de Julián del Casal, cuando habla de sus "versos joyados".<sup>3</sup>

II. En 1908 Adolf Loos, el arquitecto vienés, publica *Ornamento y delito*, un texto que genera rechazos y amerita, incluso un descargo unos años después. El planteo de Loos se sitúa en la encrucijada de la modernidad, refiriéndose en parte a la arquitectura de Viena y, por supuesto, a la Escuela de Arte Decorativo. Recordemos que a esa escuela pertenecen los hermanos Klimt y que Alois Riegl, el autor de *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación* (1893), fue uno de los conservadores del Museo austríaco para el arte y la industria, luego Museo de Artes Aplicadas, en la sección textil.

En su texto, Loos parte de una hipótesis de evolución de la cultura aunque la temporalidad de la misma no sea estrictamente lineal. Más bien propone una perspectiva de heterogeneidad temporal como parte de la experiencia del presente. La modernidad, además, no ha podido crear ningún ornamento propio y su desaparición es, según Loos, producto de la evolución: la arquitectura, el arte o las formas de vida deben adecuarse a aquello que es funcional y no a lo accesorio. El ornamento es, desde su punto de vista, anacrónico y su uso en el presente se califica, incluso, como degenerado (habría que recordar en este sentido el famoso libro de Max Nordeau, *Degeneración*, 1893).

Loos entiende que el fetiche del ornamento dio lugar a la pérdida de formas artesanales o artísticas (incluso a formas de vida) en tanto estas no fueron conservadas, no ingresaron siquiera a los museos. Así, la humanidad habría dejado de lado lo sencillo porque el ornamento era lo que agregaba un plus económico a los objetos. Pero Loos también destaca una relación entre ornamento y economía: el trabajo que hace pie en la ornamentación

---

<sup>3</sup> Martí, José. "Julián del Casal", publicado en *Patria*, 31 de octubre de 1893. Disponible en <http://www.josemarti.cu/publicacion/julian-del-casal/?fbclid=IwAR15ZBaVkFkU1p1xWhZFUFw3WKj5tJDjXO8XJWHIQHDEvGmH8fE0wvUIhQk>

insume más tiempo del artesano o artista y este tiempo de trabajo no está remunerado de acuerdo a las horas que insume. Hay algo –y dejo este enunciado pendiente– que saca al ornamento del circuito de las mercancías, o que por lo menos dificulta su circulación. Loos escribe en un momento de auge del diseño no funcionalista en cigarreras, peines, espejos, cubiertos, y por supuesto en la vestimenta; el art nouveau es una corriente de fines del siglo XIX y principios del XX visible, de manera expansiva, incluso en Latinoamérica. Pero además, tiene una extensión –en lo que respecta al ornamento– en las artes decorativas y aplicadas que dieron primacía al gesto ornamental. En una fecha cercana al libro ya mencionado de Riegl, que además discute una fundamentación estrictamente técnica y materialista del ornamento; en una fecha un poco más alejada de la publicación de *Nieve* (1891) de Julián del Casal, pero muy cercana a la segunda edición de *Prosas profanas* de Darío (1896 y 1901), es válido, creemos retomar la cuestión del ornamento en la poesía latinoamericana modernista. Pero también me parece interesante hacer una mínima mención a lo que Jitrik denomina, en su libro *Contradicciones del Modernismo* como el sistema modernista, sobre todo a partir de la poesía de Rubén Darío. Recordemos que el texto es del año 1978 y que tal como lo explicita el mismo Jitrik, parte de una idea de sistema, de producción y de escritura, en la línea de Derrida y de algunos telquelismos. Sin dejar de lado esa línea teórica, Jitrik establece una especie de paralelismo entre la fábrica como espacio posterior a la última revolución industrial y la escritura de Darío, asociándola a la idea de “marca” (y agrega, marca de singularidad, novedad, originalidad), a la producción en serie (de poemas) pero también a la multiplicación de las series y de la significación, siempre abierta; y también a la acumulación de materias y a la tecnología, en tanto el poeta modernista se aleja de la figura del artesano y acerca la poesía a una forma de trabajo y al poeta a un tipo de trabajador. En este sentido, se fabrican poemas pero la serie se aleja de la mera copia y sobre la idea de creación aparece, para Jitrik, la de invención: el poema como un invento.

III. La profusión del ornamento en ciertos poemas modernistas, asociados al decadentismo francés, al simbolismo o al arte por el arte puede pensarse desde un enlazamiento entre la economía que propicia el capitalismo en tanto circulación de las mercancías (lo que Jitrik describe más bien en relación a la figura de la máquina fabril) y una economía del texto. Es cierto, como dice Julio Ramos, que “el lujo –la estética del derroche– en la economía de la literatura finisecular, podría leerse como subversión del utilitarismo de los otros discursos, propiamente orgánicos del capitalismo” (Ramos, 1989: 116). Intento, sin embargo, pensar

esta contraposición a partir de un tipo de imagen que se repite en la poesía de Darío y Casal, a la que denomino –tal vez tentativamente– imagen-camafeo (asociada también al esmalte, los medallones o los cromos): en la tradición literaria cara al fin de siglo latinoamericano podemos destacar *Émaux et Camées* de Teophile Gautier, publicado en 1852; pero me interesa sobre todo recuperar lo que estos objetos, ligados al arte y a la decoración desde la antigüedad, abren como posibilidad en relación a la imagen. Se trata de medallas, pequeñas joyas talladas, en principio sobre piedras preciosas y luego sobre lapas de nácar o simplemente sobre roca. La producción de camafeos se denomina, de hecho, glíptica (del griego *glypho*, grabar) y supone la talla, el trabajo de incisión sobre una materia que asumirá distintas representaciones mitológicas, paisajísticas o de retratos. Los camafeos encriptan / enmarcan un tipo de puntuación visual. Por cuestiones de extensión citaremos sólo fragmentos de poemas, pero en el caso de Julián del Casal podríamos destacar una serie de *Nieve*, titulada "Mi museo ideal" que es una colección de retratos de figuras de la mitología griega o del decadentismo plástico: de Hércules a Prometeo y de allí a Salomé (que es, además la Salomé de Gustavo Moreau) y también al retrato del mismo Moreau. Así como dijimos al principio que las coronas enmarcaban el retrato y eran, a su vez, figuras claramente ornamentales, la imagen-camafeo es –en sí misma– una instancia de concentración de lo que Rama llama citas culturales. Tomaré como ejemplo un poema de *Azul* (1888) de Darío, "De invierno" que despliega una de las tensiones de la imagen-camafeo, la del adentro y el afuera:

En invernales horas, mirad a Carolina.  
Medio apelonada, descansa en el sillón,  
envuelta con su abrigo de marta cibelina  
y no lejos del fuego que brilla en el salón.

El fino angora blanco junto a ella se reclina,  
rozando con su hocico la falda de Aleçón,  
no lejos de las jarras de porcelana china  
que medio oculta un biombo de seda del Japón.

Con sus sutiles filtros la invade un dulce sueño:  
entro, sin hacer ruido: dejo mi abrigo gris;  
voy a besar su rostro, rosado y halagüeño

como una rosa roja que fuera flor de lis.  
Abre los ojos; mírame con su mirar risueño,  
y en tanto cae la nieve del cielo de París. (Darío: 176)

Ya está dicho lo que se reúne en este poema, vestimenta de Francia (de la zona Normanda), pieles de Rusia o Siberia, porcelana china, biombo japonés. Pero me interesa en este caso lo que viene de afuera, del mundo exterior y descubre (como quien abre un camafeo) el interior. Porque el retrato de Carolina es el de un interior de fines del siglo XIX y está, claro, la contraposición de ese lujo (puro repujamiento, talla, grabado de una superficie) con el abrigo gris del hombre que llega. El interior como camafeo, podría decirse, en una operación generalizada en el modernismo y legible, por ejemplo, en "Blasón" de Darío (*Prosas profanas*) y casi bajo los mismos términos en "Medallón" de Julián del Casal, dedicado a Alicia Sierra y Peñarredonda, dos formas del retrato:

Cual bruma de oro alrededor de un astro,  
en torno de su rostro de alabastro  
flota en dorados rizos el cabello,  
bajando luego hasta besar su falda  
por la curva graciosa de su espalda,  
por el jaspe rosado de su cuello.

Ya la envuelta nevada muselina,  
ya la seda espejeante de la China,  
ciñen sus brazos regios brazaletes,  
y en su redondo seno de escultura,  
como en jarrón de pálida blancura,  
agonizan fragantes ramilletes.

Ya el vals la mezcla en círculos de fuego,  
ya alce en el templo fervoroso ruego,  
presenta al mundo, lánguida y morosa,  
en su rostro de antiguo camafeo  
con la nostalgia amarga del deseo  
la tristeza infinita de una diosa.

Como las claras gotas de rocío  
de fresca anémona en el cáliz frío  
chispean al crepúsculo dorado,  
del gas a los destellos deslumbrantes  
irísanse purísimos diamantes  
de su oído en el lóbulo rosado.

Verdes, como las ondas, son sus ojos;  
como ardiente rubí sus labios, rojos;  
finas, como caléndulas, sus manos,  
y, sumergidas en dulce somnolencia,  
ostenta la opalina transparencia  
de los frágiles vasos venecianos.

El retrato como cantera de materiales preciosos (igual que en "Blasón" de Darío) se inscribe en la imaginación de la época y da cuenta de un sistema analógico plástico –casi escultórico– alejado de la noción de mimesis. Puro valor agregado a partir de materiales u objetos que ya lo poseen, y en equilibrio desigual con la naturaleza que funciona también como atributo. Porque si bien las manos son como caléndulas, al rostro que es en sí mismo un camafeo, y es de alabastro, habría que agregar el cuello de jaspe y sobre el final, el cierre del retrato completo: "ostenta la opalina transparencia/ de los frágiles vasos venecianos" (Casal: 170). Entonces, el movimiento temporal queda petrificado (por usar una imagen acorde, siguiendo la estela del poema) en tanto lo orgánico está atrapado en una red que no lo es; pero también porque hay una dilación, un peso de las imágenes y su disposición que detiene incluso el avance de la descripción: los diamantes que adornan su lóbulo, son antes, "Como las claras gotas de rocío/ de fresca anémona en el cáliz frío/ chispean al crepúsculo dorado,/ del gas a los destellos deslumbrantes" (Casal: 169)

En este sentido, pienso la imagen-camafeo como un archivo de los materiales culturales y artísticos de fin de siglo. Y a la vez, como un momento de suspensión temporal. El camafeo recorta una escena, le da marco y en ese gesto de marcar/ puntuar, también aísla los elementos. Como dice Graciela Montaldo lo que importa en el gesto de la cita cultural no es la fuente: no se trata de una lectura de la cultura griega o latina, de la cultura francesa o de las culturas orientales. Lo que entra al camafeo son signos que identifican a una cultura, en algunos casos clisés como en "Divagación" de *Prosas profanas* de Darío, en donde la figura de la mujer española está dibujada a partir del vino rojo, los toros y las gitanas. Y lo que aparece en el camafeo es la acumulación de estos signos. Si uno piensa en el uso decorativo de los camafeos, populares en el siglo XVIII y XIX e incluso a principios del siglo XX, podría situarlos en los circuitos económicos de un incipiente capitalismo. Recuperados, sin embargo, como un modo de la imagen, el camafeo trae el peso del ornamento (aquello que Adolf Loos desea desterrar; tal vez un gesto de limpieza que es propio de las vanguardias que podrían ser reobservadas a partir de cierto carácter higienista). Este peso, los anudamientos de signos de otras culturas, irían a contramano (puro lastre) de la circulación de las mercancías. La imagen camafeo trabaja sobre la novedad pero también tiene algo de la producción en serie (podemos encontrar las mismas figuras culturales, o imágenes similares de un autor modernista a otro, de un poema a otro: una visibilidad, por ejemplo, que acude a una forma plástica de la luz que trae siempre a la misma adjetivación ("luz febea", "brumas opalinas", "purpúreas luces", "luz

de nieve", "luz extraña"). Y sin embargo, esta visibilidad a medias, o mejor, la recurrencia a los mismos signos de una cultura no abren el movimiento de la historia.

Una economía del texto que es –como dice Julio Ramos– "puro derroche" (1989: 219), y yo agregaría –sin una mirada moralista que envía a la idea de arte banal– puro artificio: lo orgánico pasado por lo inorgánico; lo orgánico detenido, la escena anestesiada y sinestésica del fin de siglo que puja por resguardar aquello que la economía pone a circular de manera enloquecida.

### **Bibliografía**

- Benjamin, Walter (1972). *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, Madrid, Taurus. Prólogo y traducción de Jesús Aguirre
- Darío, Rubén (1978). *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Casal, Julián (2007). *Páginas de vida. Poesía y prosa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho. Compilación y prólogo de Ángel Augier.
- Díaz, Valentín (2015). *Barroco y modernidad en la teoría estética del siglo XX* (tesis doctoral). Disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4666>
- Jitrik, Noé (1978). *Las contradicciones del Modernismo*, México, Colegio de México.
- Loos, Adolf (1980). *Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Montaldo, Graciela (1994). *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y Modernismo*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Molloy, Silvia (2012). "La política de la pose". *Poses de fin de siglo: Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora: 41-53.
- Rama, Ángel (1985). "Prólogo". Darío, Rubén. *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho: IX-LII.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México: Siglo FCE, 1989.
- Riegl, Alois (1980). *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona, Gustavo Gili.