

## El nombre del afecto: Julián del Casal

**Alberto Paredes**

Universidad Nacional Autónoma de México  

<https://dx.doi.org/10.5209/alhi.108577>

**ES Resumen.** Este artículo revisa la obra de Julián del Casal y los distintos acercamientos que la crítica literaria y académica ha hecho a su persona y producción a lo largo del siglo XX.

**Palabras clave.** Julián del Casal, admiración, maestría.

### ENG The Name of the Affection: Julián del Casal

**EN Abstract.** This article examines the work of Julián del Casal and the various approaches that literary and academic critics have taken toward him and his body of work throughout the 20th century.

**Keywords.** Julián del Casal, admiration, mastery.

**Cómo citar:** Alberto Paredes, A. (2025). El nombre del afecto: Julián del Casal, en *Anales de Literatura Hispanoamericana* 54, pp. 85-92.

¿Por qué es querido Julián del Casal? Querido, bastante más que admirado y estudiado debido a méritos sobresalientes indudables, o, en el caso de los poetas posteriores, que fuese leído atentamente otorgándosele el tratamiento de un maestro del que se proclamasen seguidores. Y sin embargo, se regresa a Del Casal, alimentando la doble llama de su obra y persona, ambas reconocibles por su singularidad dentro de una oleada de literatos a cual más distinto o *raro* –como diría Darío. Vivió de noviembre de 1863 a octubre del 93; treinta años que le bastaron para inscribirse en la pléyade del modernismo durante el surgimiento y consolidación de tan importante movimiento, suficientes para encontrar su identidad dentro de la gama de modos y actitudes que dominaron como atmósfera de época cuando España y la lengua se acercaban, sin saberlo pero temiéndolo, a la cita fatídica con el año de 1898. Desde la primera hora, los historiadores del modernismo se detienen en la figura del otro gran cubano, junto con el portentoso José Martí. En efecto, Del Casal es tanto como Martí y alguno más (los extravagantes Herrera y Reissig y Lugones, por ejemplo) no sólo un escritor sino una *figura* – tal su primer logro.

Las páginas que le dedica Max Henríquez Ureña en su libro de referencia, aquella *Breve historia del modernismo*, no ocultan reservas respecto a su calidad estética, sin escatimar su talento y virtudes, pero el estudioso emana un afecto cordial, que es apenas de segunda mano. En efecto, Henríquez Ureña recogió una serie de testimonios de quienes trataron al poeta y acompañaron su breve y un tanto errática trayectoria biográfica y literaria. El texto de MHU produce (o pone en evidencia) un aura de cercanía que no abandonará ya al poeta cuya vida fue prematuramente tajada, afiliándose así a la estela fúnebre que aquella generación retomó del romanticismo. Los poetas posteriores que no se han resistido al estilo modernista (el cual cayó en desuso a lo largo de varias décadas del siglo XX), aquellos que remontaron las diferencias de gusto entre diferentes épocas, se detienen en él, no proclamándolo como maestro (justo es decirlo), pero acercándose con el afecto de una intimidad libresca. Del Casal es una figura. Ésta se forma por la intención y tono de su lirismo, por sus méritos estrictamente literarios y, sobre todo, por el tipo: el poeta joven, melancólico, muerto cuando apenas alcanzaba la edad adulta. Al leerlo, se trasmina una atmósfera de La Habana como urbe portuaria lánguida y sensual, un *ahí* lejano, *là-bas* ultramarino propicia a que resurgiera el *spleen* baudelairiano.

*Querido*: vida breve y trunca; obra que despuntaba hacia un primer periodo de madurez; a diferencia de otros modernistas, se atrevía a buscarse, sobrepasando modelos que, seguidos al pie de la letra, trababan más que impulsaban a las nuevas voces. Es el carisma de la frágil promesa destinada a malograrse. El artista que se define por el gesto de declararse no correspondido por su tiempo y medio; hiperestésico e hipersensible, *neurasténico*, si recordamos la palabra entonces en el aire, tan utilizada por Herrera y Reissig. “Uno de los primeros modernistas”, dice Paz, casi al pasar, en su ensayo sobre Darío (“El caracol y la sirena”).

Desde temprana hora, su obra se plantea objetivos ambiciosos y visionarios, como adaptar el parnasianismo al temple hispánico, recuperar la capacidad plástica del verbo poético, hacer renacer de entre sus cenizas las facultades sonoras de la lengua (búsqueda de rimas raras, experimentar combinaciones métricas y estróficas, incurrir en cadencias rítmicas que vuelvan a ser poesía y no sólo esquemas rítmicos). Tres libros de poesía, cuya inmediata sucesión muestra cuánto avanzaba el nuevo poeta (*Hojas al viento*, 1890, *Nieve*, 1892, *Bustos y rimas*, 1893). A los que se suman una serie de artículos y crónicas sensibles y perspicaces, siempre escritos desde una primera persona que tiende lazos de cercanía con el lector, una amistad a través de la página impresa. Es uno de los notables cronistas de la época. La crónica, género de fronteras amplias, se constituyó como el gran bastión de los modernistas. Parafraseando a Darío, ¿quién que es (moderno) no es cronista? Gutiérrez Nájera, Martí, Darío, y un selecto etcétera en el que el habanero por excelencia ocupa un lugar destacado. Una obra, una suma de páginas, que hacen algo más hondo que retratar al autor: crearlo. Dotarlo de calidez. Ediciones como las de Álvaro Salvador (*Verbum*, 2000) y Ángel Augier (*Ayacucho*, 2007) le hacen justicia, invitando a su lectura o relectura, descubrimiento para algunos y revaloración para otros. La edición organizada de su producción patentiza la unidad entre una literatura, una manera de ser y la consecuente trayectoria de vida.

Un modernista de cuerpo entero. Las figuras de ese movimiento son herederas del romanticismo post-heroico, por así decirlo; clima de intimidad con alguien cercano y semejante: no un titán al estilo de Hugo o Byron ni un hombre habitado por sombras y fantasmas extraordinarios, como Poe o Baudelaire. Simplemente alguien afín sólo que más sensible y dotado de capacidad expresiva que el lector o la lectora que en él pueden reconocerse. Cada texto era una nueva pieza delineando un sujeto autoral; el recurso de la prensa tanto para publicar los artículos y crónicas como los textos en verso provocaba un efecto de folletín: el personaje iba surgiendo por episodios seriados. Los medios a su alcance se revelaron más que simples instrumentos al servicio de la novela de una vida de poeta, la suya. Tal función de la prensa fue comprendida cabalmente por los modernistas, quienes, desde Martí y Gutiérrez Nájera, propusieron un *pacto de cercanía*: poemas, artículos y crónicas formaban el diario episódico a través del cual manaban las noticias del poeta. Fue un contrapeso a la experiencia urbana de perderse en la multitud y en la anonimidad. Casal advirtió este fenómeno desde temprana y contribuyó a que el escritor –poeta y cronista– sustentase un vínculo cordial con los lectores cada vez más anónimos. Supo forjarse una voz propia sin dejar de ser vocero de temas e inquietudes del cambio sociohistórico que obligaba a que el viejo orden colonialista, conservador hasta rozar gestos y resabios feudales, cediese el paso al nuevo presente irreversible.

Habrán sido esta riesgosa suma de empeños y primeros logros lo que habrá llamado la atención de Rubén Darío sobre ese pionero que fuera en cuatro años su mayor. Momento de gloria y bohemia: el flechazo de camaradería cuando Darío visitó La Habana en 1892, al momento que aparecía el muy prometedor volumen extravagantemente titulado *Nieve*. La fugaz e intensa convivencia con Darío, ya entonces el príncipe modernista, fue un primer triunfo de Del Casal (al que no siguió ninguno más, dado su fallecimiento casi inmediato); un *trofeo*, hubiera dicho José María de Heredia, también de origen cubano. Regresemos a la cita clásica de Henríquez Ureña: “Pocos días permaneció Darío en La Habana y puede decirse que en ningún momento se separó de Casal” (MHU, 127-8). El historiador consigna que, como sabemos, fue gracias a Darío que se volvió a publicar y adquirió amplia difusión el artículo que Paul Verlaine le dedicara (originalmente aparecido en 1892, y de nuevo el 17/VI/94, ambas ocasiones en *La Habana Elegante*). Darío, infalible en rescatar la anécdota elocuente, cincelando las palabras precisas, tal si se tratase de un historiador romano. Cuenta cómo su mucho deambular los condujo al cementerio de la capital cubana... La ruidosa escena de juerga, burlándose de la Parca, en la pluma del nicaragüense provoca el cambio de tono sin transición: “¡bamos todos alegres –menos él– [...] ¡Desdichado ruiseñor del bosque de la Muerte!” (Citado por MHU, 128). Innegablemente, si bien hay luces y placer solar, el aura de Del Casal es crepuscular hasta adentrarse en las sombras nocturnas.

Fue un precursor de su tiempo. Datos elocuentes. “En 1886 [...], por aquellos años entre nosotros, Casal se interesa por él” – siendo Rimbaud el sujeto de la alusión. Por su lado, Alfonso García Morales (“Un artículo desconocido de Rubén Darío”) señala que en 1898 se documenta el interés de Darío por Mallarmé, es decir un quinquenio después de la muerte de Casal. Ambas referencias, 1886 y 1898, obligan a preguntarnos sobre cuáles son las primeras noticias de Rimbaud entre nosotros y gracias a quién. Alta posibilidad de que Casal sea el pionero. Por su lado, Lezama Lima enarbola una evidencia textual sobre el temprano interés en Rimbaud. Sobre este punto, Lezama Lima habla de “un libro de balance de grandes dimensiones”, propiedad de Casal padre, en el cual, el joven hijo fue colocando “recortes de periódicos, cosas de su gusto”; entre ellas, ciertas evidencias de su interés por Rimbaud. Que es un momento prematuro aun para el contexto francés. En ese entonces, el adolescente que revolucionó la poesía francesa, que de inmediato se constituyó en una de las voces más creativas y lanzadas hacia adelante de toda Europa, Rimbaud, era conocido y admirado apenas por unos cuantos entusiastas en Francia y Bélgica, y, probablemente, por un mínimo puñado de lectores y escritores en Inglaterra, abiertos a las nuevas tendencias que venían del continente. En vida de Casal, Rimbaud sólo había publicado en libro o edición aparte dos títulos de una densidad mayúscula, mas en tirajes sumamente modestos: *Une Saison en enfer* e *Illuminations* (1873 y 1886). A lo que habrá que añadir una restringida serie de publicaciones en revistas y páginas de cultura en algunos diarios. La pregunta para los eruditos es evidente: ¿qué leyó Casal de Rimbaud?, ¿publicado dónde?, ¿Cómo le llegaron tan pronto esas emisiones rimbaldianas? Inferencia sólida: Del Casal es uno de los sostenes de La Habana como puerto de entrada de los nuevos poetas franceses, y con ellos del modelo impulsor de la renovación del verso en español, como bien sabemos.

El joven Del Casal era perspicaz mas incierto en su olfato de lector; recordemos que apenas cruzaba la veintena; no sorprende, entonces, que amalgamara sus gustos de manera extraña y en ocasiones penosa, incluyendo “parnasianos de tercera clase como León Dierx” simultáneamente que admirar a Baudelaire, Verlaine y, ciertamente, los primeros frutos de Mallarmé. Un Casal pionero, entonces, que no alcanzó a vivir lo suficiente como para cribar las voces que escuchaba y con las que hacía germinar la propia obra. El que muriera a los treinta años la restringe a un primer periodo sin sucesión. Afecto, entonces, es lo que provoca. Afecto porque es indudable que había un adelantado en él, y que la irregularidad de su poesía efectiva invita al pudor del lector.

\*\*\*

Coincido con Álvaro Salvador en que el poema “En el campo”, con su inolvidable y limpio primer verso: “Tengo el impuro amor de las ciudades” es un hito en la poesía modernista. Esa sola línea muestra a qué grado el endecasílabo estaba renovándose y aclimatándose de cara al nuevo siglo inminente sacudiendo sus recursos expresivos. A nuevas circunstancias y emociones, nueva o renovada poesía. Temáticamente, el poema, ostenta un carácter precursor sobre la vocación de ciudad, a lo que lo acompaña el modelo métrico-estrófico ideado: tercetos monorrimos. El modernismo sin la experiencia urbana es nada; son unas bodas de amor-odio-hastío, de aceptación y desencanto. Y lo mismo debe decirse de la ecuación entre ese movimiento y el prurito de avidez formal.

Tengo el impuro amor de las ciudades,  
y a este sol que ilumina las edades  
prefiero yo del gas las claridades.  
[...]  
A la flor que se abre en el sendero,  
como si fuese terrenal lucero,  
olvido por la flor de invernadero.  
Más que la voz del pájaro en la cima  
de un árbol todo en flor, a mi alma anima  
la música armoniosa de una rima.

He ahí sintetizado el credo de la escuela parnasiana, acendradamente parisina, ejercido sobre una serie de motivos de época. La iluminación a gas, los paraísos interiores (alcobas, flores de invernadero), y tópicos que también aparecen en el cubano como la “modernización” de la sexualidad femenina, libre o como comercio, el elogio de afeites y maquillajes, el contraste con la “humana muchedumbre” de las clases obreras y populares, finalmente, la aparición literaria de los arrabales. El quinto terceto atesora el manifiesto personal de los nuevos escritores: “a mi alma anima / la música armoniosa de una rima”. Contra la idealización del canto de la naturaleza, con sus ecos conjuntos neoclásico y romántico, el nuevo poeta se decide por la música de su verbo. El título “En el campo” es antifrástico: tal como en Baudelaire y la mayoría de sus seguidores, el poeta cambia de temple: frente a la imagen huguesa o beethoveniana de un paseante solitario en bosques y senderos silvestres, el vate acepta sin titubear a la ciudad con sus calles amenizadas por parques, bistrot y cabarets, vagabundear sí, pero en la ciudad y cara a las obras de renovación urbana. La revista del *Parnasse contemporain* tuvo tres entregas (1866, 71, 76); queda enmarcada dentro de la faraónica modernización de París (1853-70) bajo las órdenes del barón Haussmann. El ejemplo francés se expandió como bomba afectando también a las capitales hispanoamericanas. Es así que “En el campo” es una declaración de pertenencia a la ciudad, ciudadano y poeta de sus días.

El modelo estrófico es una novedad: tercetos endecasílabos monorrimos. Bien nos recuerda Navarro Tomás (*Métrica española*, Eds. Guadarrama, Madrid, 1972) que estamos ante un esquema olvidado, “de antigua tradición latina”; gracias al modernismo “hizo su entrada definitiva el terceto monorrimo, no ensayado después del *Cancionero de Evara* [siglo XVI, la edición entonces vigente: Lisboa, 1875] y resucitado ahora de modelos franceses.” En este punto, es habitual recordar los tres pioneros: el poema que nos ocupa (en *Nieve*, sección “Rimas”, 1892), “El fantasma” de Díaz Mirón (firmado en la “Cárcel de Veracruz, diciembre 14, 1893”, recogido en su clásico *Lascas*, 1901) y “Rosas profanas” (que Darío firmó al calce en “Buenos Aires, 1896”, contenido en la denominada “Selección de textos dispersos”). Las fechas y circunstancias de comunicación entre ellos sugieren que Darío siguió el ejemplo del cubano (improbable que conociera el poema de Díaz Mirón, aún no reunido en libro). Es delicado el punto sobre si Casal pudo haber tenido noticia del poema de Díaz Mirón. Por un lado, la evidencia de la cronología de los libros a favor del cubano, pero por el otro el hecho global de que La Habana y el Puerto de Veracruz están a unas cuantas leguas marítimas y que los intercambios culturales eran más francos de lo que lo son actualmente. En todo caso, el habanero y el veracruzano habrán tenido el mismo golpe de genio casi simultáneamente.

La chispa no se extinguió. Al cambio de siglo aparecieron el “Epistolario del amor romántico” de José Santos Chocano (en *Variaciones*, Lima, 1909) y las “Voces de soledad” de Enrique González Martínez (*Silenter*, o sea ‘silenciosamente’, también de 1909). Con lo cual Navarro Tomás, la métrica hispánica y la persistente novedad del modernismo quedan de plácemes: los tercetos monorrimos regresaron plenamente al repertorio métrico. A todas luces, el primero fue Del Casal resucitando el modelo para producir una estampa urbana con la consecuente declaración de, literalmente, *ciudadanía*, al compás de la marcha firme y sostenida de triples unidades endecasílabas como si su metrónimo se inspirase en un moderno reloj de fábrica.

Bueno es decirlo: noble cometido, resultado desigual. En lo que respecta al tema, ciertamente el habanero fue oportuno y tuvo ojo avizor. Su ejecución desarrolla una serie de tópicos típicos de la urbe tal como la remodelaba la burguesía en su papel de emergente clase conductora del conjunto social. Sin tardanza, Del Casal se inscribió en tal actitud que fusiona lo social con lo ideológico y exalta la moda hacia una tendencia estética. Se obliga la pregunta un sí es no maliciosa de ¿hasta qué punto los signos de modernidad que el poema expresa eran realidades efectivas en la capital cubana, justificando la reacción y profesión de fe que es el cometido del poema? Ciertamente que la ubicación de La Habana en pleno Caribe la volvió el principal puerto de entrada entre España y sus posesiones ultramarinas. Estampas de época muestran una Habana que prosperaba y se engalanaba siguiendo el modelo haussmanniano con los debidos toques tropicales.

Y su ejecución alterna brillos y opacidades. No pocas rimas son resueltas con limitación e incluso pobreza; se aqueja de pasajes de fraseo mecánico y sintaxis dura. ¿Cuestión de gustos?, ¿de oído? El modernismo, como cualquier otro movimiento estético de monta, reclama de sus receptores la sensibilidad y atención de *connaisseurs*. Mi parecer personal es que a fuer de cumplir con la doble regla de medida silábica y rima consonante sostenida... al tiempo que algunos pasajes se libran con soltura, no pocos de ellos resultan forzados y un tanto mecánicos. Esto es

indemostrable “científicamente”; estimo que después de “ciudades/edades”, la rima cae con “claridades” en hipérbaton: se oye demasiado y aporta poco. De ahí en adelante la dicción queda demasiado cortada en la mayoría de los cambios de verso, de suerte que vulneran la secuencia más que aportar fluidez a la base prosódica. En general, la sintaxis es un tanto plana con la consecuencia de que la composición se duela de falta de plasticidad o soltura en el fraseo. La amenaza de lo mecánico está ahí.

A este poema, sucedieron, bajo el mismo modelo, “El fantasma” y “Rosas profanas”. La lectura conjunta revela un virtuosismo admirable para cualquier buen entendedor y oidor de poesía, por encima del nivel obtenido “En el campo”. Éste es más evidente en su novedad temática; pero, sobre los otros dos, ¿quién puede decir que la atrevida ecuación entre erotismo crístico, invocación o plegaria por parte del poeta mexicano sean un tema menor o materia trillada? ¡Y el poema se rotula, aludiendo a Cristo, “El fantasma”! En el caso de las “Rosas” darianas, ¡qué derroche de recursos, cuánta sensualidad obtenida de las palabras, cuánta renovada plasticidad de lengua!, todo para volver al viejo tópico inmortal de la atracción femenina nunca exenta de sangre y veneno.

\*\*\*

A propósito de los maestros galos que Casal prolongó imprimiendo –imperfecta pero vigorosamente– su propia huella, Henríquez Ureña resalta con sensibilidad su poema “Crepuscular”, “marina de tonos enérgicos que puede citarse como un modelo de descripción lujurante de color”. En efecto, el joven cubano merece los reiterados calificativos de voluptuoso y sensual, con la consecuencia del carácter plástico-pictórico de su poesía. El pasaje más destacado de su “Crepuscular” es esta cuarteta:

Va la sombra extendiendo sus pabellones,  
rodea el horizonte cinta de plata,  
y, dejando la bruma hecha jirones,  
parece cada faro flor escarlata.  
(Nieve, sección “Rimas”)

He ahí su talante encapsulado en buen joyel, destreza plástica, tipo de sintaxis y manejo sonoro del verso. “Rodea el horizonte cinta de plata” no sólo tiene fortuna como imagen del último brillo de luz metálica, que ya se enfría, cuando el ocaso impone su reinado. No sólo; es un verso intemporal. Quiero decir que podemos jugar a atribuirlo imaginariamente a distintos periodos de la gran historia lírica de la lengua. Podría estar en un discípulo de Garcilaso, para describir el final de un coloquio de pesarosos pastores inspirados por sus cuitas (y aun en el propio toledano, genio muerto tan tempranamente), también en un barroco que no necesitara recargar ni enrarecer en el verso lo que ve; en un romántico despojado de lastre retórico, y, claro, en un modernista capaz de la misma virtud: podar la imagen para dejarla estar en la página del poema. “Rodea el horizonte cinta de plata”.

Libro a libro, en tantos poemas, el verso del habanero sabe brillar y seducir. No obstante, confrontado con el oído de esas figuras cuya voz es autoridad (Darío, Herrera y Reissig, Lugones, cuando no se confiaba demasiado), las rimas y la sintaxis del joven cubano desmerecen en la comparación. La estrofa, como Del Casal en general, cumple su cometido, libra el examen de la poesía como fineza del verbo por encima de la amenaza de oropel, recurrente en esa escuela. Pero nada más. Su temperamento intranquilo no le permitió acceder a “una castigada servidumbre crítica” (Lezama) que a la manera de un maestro cocinero redujese sus caldos, humores y temperamento a una quintaesencia capaz de destilar poesía en su máxima concentración. El examen sereno de esa estrofa, representativa del autor, arroja el saldo de que sus rimas cumplen pero son limitadas en sus cometidos de eufonía y armonía sonoras, otro tanto sobre la sintaxis, suficiente y forzada a la vez. Nunca sobraré recordar que el poeta murió demasiado pronto. Como siguiendo un *fatum* romántico de tipo “gótico” nocturno, a sus treinta años la rotura de un aneurisma cercenó las posibilidades de su poesía en ciernes.

Crepúsculo, sí, sobre todo adelantado: muerte, ámbar, luces metálicas antecediendo el cortinaje de sombras (mas no de oscuridad absoluta). Suyo es un carácter líquido, siguiendo de nuevo a Lezama, mas de líquidos densos que muestran su calidad de tóxicos capaces de inducir a un onirismo artificial. Líquidos al borde de coagularse a fuer de su lento desplazarse: así el flujo de sus versos en su mejor momento, donde una personalidad logra ser singular sobreponiéndose a los estereotipos del “bohémio maldito”, por así decirlo, y de la poesía con programa decadente. *Hojas al viento*, su primera reunión, señala a través de su fragilidad el camino que el joven poeta empezaba a sondear. El libro no oculta la que habrá sido su primera pasión literaria: la poesía lírica bucólica del renacimiento. Del Casal bajo la égira de Garcilaso más que de Cetina. Y un paso un tanto presuroso en sus composiciones, como si adivinara que el tiempo se le acortaba, pero sin deponer un lento dejo tropical. Paradoja de un dióscuro de sí mismo: su alba fue su ocaso. Así, en tres años, esa luz es ya crepúsculo, intuye que el tiempo le será breve y acomete su ciclo más ambicioso: el “museo ideal”, glosa y diálogo con Gustave Moreau. Lo habrá meditado: dejar que el poema se impregne de admiración rayana en la pleitesía por aquel gracias a quien la noche romántica *al estilo francés* adquiere el serio carácter de oráculo simbolista, trascendiendo en esto al mismo Delacroix. Casal, aventurándose en la senda de Moreau: riesgo de riesgos. Ciertamente, Moreau parecía destinado a ser un pintor para escritores, con una imaginaria y lenguaje tan al gusto de los literatos. La suntuosidad con la que en él cristalizan una serie de gustos de época y tendencias, tal como la voluptuosidad que asimila el pensamiento y sensualismo huysmanianos; la predilección por figuras y temas míticos (sean griegos, bíblicos, de Medio Oriente, del remoto pasado persa), ofreciendo la tentación de fusionar en una sola figura inquietante al héroe maldito con el sensualista réprobo y con el artista filósofo de la noche. No otra fue la senda central de la poesía francesa por más de un siglo – de Hugo y Gautier a Baudelaire y que se prolongó en la aventura de sombras y desgarraduras protagonizada por la inestable y fascinante dualidad formada por Verlaine y Rimbaud.

Es en esa encrucijada forzosamente *crepuscular* que Casal oyó su llamado poético, definido por una *poesis* cuyo centro es la alquimia del símbolo: logos de saber e indagación sobre todo aquello que se resiste a una comprensión clara y distinta. Gracias a autores como él se enriqueció la confrontación entre dos tipos de conocimiento: aquel que el positivismo ponía en práctica apostándolo todo a que el hombre es capaz de conocimientos claros y distintivos,

*positivos*, y una variopinta gama de vías alternas, los *senderos ocultos*, como tituló González Martínez su libro de 1911. Para Del Casal, la poesía era la senda de una razón aparte que se abría paso a través del decir del poeta. Mas en este intríngeo encontrará también su principal limitación. Sobran evidencias de que tuvo clara conciencia de la naturaleza de su empeño; aceptó y se propuso ser un solitario en La Habana, para ello hizo de la figura del dandy su modelo, rechazando con ese gesto el entorno social que lo rodeaba. A temprana edad planeó la peregrinación a la Meca espiritual de los artistas de su tiempo: ir a París. Era 1888, tenía 25 años, *Azul...* conocía apenas su primera edición chilena y el librito empezaba a sonar de boca en boca. Bajo ese clima augural, Casal se adelantó a volver. Fue el primero en diagnosticar que en la práctica la capital francesa distaba mucho de ser la nocturna utopía anhelada... Suyo el mérito de que su hipersensibilidad juvenil le fuera un oráculo oportuno. “Aborrezco el París que celebra anualmente el 14 de julio”, sentenció desde 1892, en aquella declaración de principios llamada “La última ilusión”, profesión de amor a la cultura francesa de espaldas a los estereotipos turísticos de pacotilla que empezaban a extenderse a causa de las reiteradas “ferias mundiales”. Casal llevó su convicción y repudio al límite: no cruzó los Pirineos. Volvió del sueño de París sin nunca haber pisado el Hexágono.

Gestos y actitudes que habrán funcionado como señas de simpatía con Darío. Recordemos que la primera visita del nicaragüense a Francia fue cinco años después, en 1893, justamente el año de la muerte del habanero; más tarde Darío vivirá en la capital francesa la mayor parte de su vida adulta, si hacemos suma y promedio de su larga errancia entre París, Buenos Aires, Madrid, y algunas otras ciudades. Darío vivió en París y de París. El tono dominante de sus numerosas crónicas, que significaron un medio de sustento cotidiano, es el de la búsqueda de la pequeña anécdota de color en contra de los estereotipos llamativos que privilegiarían imágenes de tarjeta postal con la Tour Eiffel de fondo, el frenesí de la Feria Mundial y *clichés* similares. (La palabra *cliché* es un vocablo de época: repetición mecánica en serie de una imagen convencional.)

Ambos poetas, amigos de tan pocos días, eludieron el lugar común parisino; Del Casal por el gesto radical de omisión y Darío privilegiando una urbe de historias menudas cargadas de ironía, prosaísmo y tierno desencanto: en tanto cronista, es pionero de los artistas y pensadores latinoamericanos que vivieron en esa ciudad, es decir no viajeros apresurados sino como vecinos entre los vecinos, fusionándose con el sabor cotidiano de los barrios tradicionales. El dandy, cuando se permite ser *flâneur*, es lo opuesto a un recién llegado aturdido, nos recuerdan todos sus tratadistas, así como lo volverá a pregonar Walter Benjamin cuando eche mano de la figura para interpretar el deambular cotidiano de Baudelaire, tanto por los bares, cabarets, *guinguettes* y otros antros de noche, y también –pues la ciudad fue tan suya como él su criatura– por los recientemente inaugurados pasajes cubiertos de los Grands Boulevards así como por museos y salones de pintura. “El *dandy* se puede trocar en un solitario perdurable”: es Lezama quien lo advierte. Fue así que Casal llegó, vio (o mejor dicho: no necesitó ver París “con sus propios ojos”) y se regresó, para permitir que su vida concluyera abruptamente en la capital del Caribe, ciudad portuaria de mezclados aires provincianos y cosmopolitas.

Solitario entre unos cuantos, Casal estaba listo y como esperando a que en ese 1892 Darío, de paso hacia España, lo conociese personalmente y lo hiciera su compañero inseparable durante unos cuantos días en la capital caribeña. Por un puñado de días y noches, fueron dos mosqueteros, pluma y copa en mano, brindis y rimas, suspiros por las damas y por la Dama: la noche. Un *afecto*, ameritado por la persona y por su poesía, la que ya había escrito y la que despuntaba, por el temple y orientación que revelaba, por sus fragilidades y carencias, por las promesas de un *lo que habría sido* casi a sabiendas de estar destinada a lo trunco. Lezama se atreve, con sobrada sencillez, a arrojar una última palabra, la que hacía falta, la que a muchos provoca un engañoso pudor: *frustración*. Vocablo que exige un Jano mirando doblemente hacia lo potencial y lo cercenado. Doble condición de lo que muestra su potencia creadora y que desde sí misma tiene vocación de no llegar a una maduración que cuesta trabajo imaginar o fantasear.

Y [...] una frustración puede ser voluntaria, por situarse con un salto elástico fuera de las circunstancias. Puede ser involuntaria... Lo primero será siempre una virtud. Lo otro, reducido el tiempo, nos parece que todo transcurrir ocupa su posición más legítima. Ya aquí la imaginación se hunde en el barranco por inútil, por sobreañadida. No tiene ya que añadir nada más, ningún nuevo fragmento puede ser aclarador. ¿No veis en la frustración del Casal, en su sacrificio, el cumplimiento de un destino armonioso?

Frustración como signo, sentido y destino. Voluntad de un salto hacia adelante en la poesía en español para liberarla del anacronismo que le fue consustancial a lo largo del siglo XIX, así fuera en su momento límite, la última década. A esta breve obra le pesa el pasado como fardo irremediable, mas el salto y su promesa están ahí. Una energía que señaló el rumbo antes de quedar sofocada por la circunstancia. Por eso a todos quienes tratamos con su poesía nos provoca afecto: su poesía traza una voluntad, detrás de ella se percibe una figura esmerándose al mismo tiempo que se disponía a claudicar.

\*\*\*

Volvamos a Moreau. A su Moreau. Fue su piedra de toque, alta vara contra la cual medirse: transcribir en serie de sonetos cuadros de un pintor señalado, y no cualquiera sino aquel cuya densidad crepuscular lo llamaba inquietándolo. Entregarse al reto es una primera hazaña de conquista de lengua. El resultado será, es, invaluable testimonio de lo que una nueva tendencia literaria puede lograr. Siguiendo los usos franceses, el nuevo poeta rubrica el conjunto con la leyenda “Mi museo ideal” (contenido en *Nieve*). La retórica y poética son parnasianas; el autor logró facturar diez sonetos que siguen el modelo de José María de Heredia que tanto celebran como prolongan sendos cuadros de referencia. Postrimerías de romanticismo nocturno, *femme fatale*, recreación mítica de situaciones arquetípicas, empeño de plasticidad y de sutilezas retóricas. “Inspiración”, es la señal de orden. El ciclo muestra a qué grado Baudelaire y Gautier tienen en él uno de sus sensibles epígonos iberoamericanos. Cristaliza dos tendencias de época: A) La poesía con inspiración plástica y referentes expresos. B) Elaborar series líricas.

Y sin embargo la juventud y la impericia del poeta surgen al primer plano. En tanto réplicas al pintor francés, la evidencia es que los poemas carecen de la profundidad y creatividad estilística del pintor. Su *idealización*, tomándole la

palabra, es una hazaña limitada, valga el oxímoron. La confrontación con Darío vuelve a ser pertinente. 1888 (es decir cuatro años antes): desde la primera edición de *Azul...*, el entonces novel poeta nicaragüense formó ese breve libro como unidad plural a partir de conjuntos internos. Por caso, el ciclo de poemas, tal como es “El año lírico” funge como antecedente formal indirecto del “Museo” (no directo: Darío no “transcribe” obra plástica); pero también comparece en *Azul...* la voluntad del ciclo como ejercicio pictórico: los *álbumes* en prosa, tanto el portefolio, en alusión a Valparaíso, como el santiagués.

Como de costumbre, cuando interviene en la discusión, es Lezama Lima quien pone la flecha en el blanco. A propósito de Casal, Lezama contrapone las figuras del dandy y de aquel a quien nombra el *esteticista*; “Casal es, quiere ser esteticista” – en consecuencia, restringe los alcances de su mirada poética. “Él adora la belleza [...] convirtiéndola en arquetipo fácil, en cosa cercana, burguesa, táctil.” (Lezama, III). Es el encanto de los *bibelots* (Lezama se abstiene del término) destinados a ser abolidos, a fuerza de cercanía y de falta de penetración expresiva. A Casal, concluyamos, le falta profundidad porque carece de *compenetración*. Queda incompleta o no consumada la mutua fertilización entre el intenso enigma intrínseco a esos cuadros y el resultado expresivo alcanzado por los sonetos.

Es el mal o limitación de la mayoría de los modernistas: No haber comprendido en su máxima potencia que el *bosque de símbolos* es una realidad aparte y trastornadora pues no se limita a metáforas o imágenes que pudiesen ser traducidas a una lengua directa. El símbolo no como instrumento ni como ornamento sino como cosa en sí. Comprender que auténtica y radicalmente la experiencia nocturna es otredad. El mejor Gautier, Baudelaire y Moreau –triada justamente admirada por el cubano–: el artista como solitario aventurero que logra pisar un umbral, el Umbral, hasta adentrarse unos cuantos pasos y atisbar desde ahí un orbe regido por leyes propias, forzosamente nocturnas y herederas de los cultos herméticos. El poeta renuncia al control del verbo, tal como lo había mostrado el mejor Hugo (aquel de *Les Contemplations*, 1856, una de cuyas culminaciones es « Ce que dit la bouche d'ombre », VI, 26), actitud y riesgo retomados por Baudelaire, Rimbaud y también Verlaine, cada quien adentrándose de manera tan distinta y personal en esa *noche oscura del verbo* –parafraseando a San Juan de la Cruz, cuya impronta es notoria en todos estos poetas de ambas lenguas–.

El ciclo de Del Casal acomete el reto pero el resultado carece de esta dimensión. En Moreau, las figuras míticas son efigies que resguardan *belleza, arte, poesía* como máscaras del enigma. Por su lado, con instinto agudo y sin acatar modelos establecidos, Darío tendió hacia ese umbral de lo inefable aterrador (“Dichoso el árbol que es apenas sensitivo...”), Martí lo había antecedido (“Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche”), los esfuerzos más denodados de los mexicanos Díaz Mirón, López Velarde y González Martínez expresan su voto de entrega, con irregulares resultados tanto en la penetración de su verbo como en la factura estética imprescindible para acometer dicha intromisión en lo lejano.

El ciclo sobre Moreau lo representa de múltiples maneras. Ilustra sus orientaciones, sus recursos, su alcance y los límites de su acto verbal. Desde el primero, la ronda de diez sonetos se aqueja de la misión impuesta. Tiene más de tarea que de inspiración, más de deber que de diálogo entre almas afines. Se describe el accionar de los personajes mas no se trasciende la cara externa de la historia, la anécdota; en los sonetos –seamos sinceros– no vuelve a vibrar lo terrible que está sucediendo ahí, poniendo en escena lo que llamamos, sólo a eso, mito. Ovidio lo supo, Monteverdi también, lo mismo que Moreau y Delacroix, por supuesto. En la *poiesis* cubana, habrá que esperar casi medio siglo para que otro joven poeta fuese capaz de cifrase o cifrar *algo*, por ejemplo, en la *Muerte de Narciso* (Lezama, por supuesto, en 1937). Está por escribirse la historia de la poesía mítica cubana. Sea que los poemas dialoguen y renueven en profundidad tal o cual mito (grecolatino o no) o que su energía creativa funde la escritura de ese poeta en el mito. Entre Martí y Lezama, la intención e intentona de Del Casal es un eslabón esencial.

La serie de sonetos factura estampas cuya exaltación se estrella frente al farallón del lenguaje convencional que ya desde entonces alejaba a los mejores hijos del modernismo. Un lenguaje atrapado por convenciones como Venus de “cuerpo alabastrino”, o “Hércules, con miradas fulminantes”. El rapto de aquella mujer proverbial llamada Europa es un símbolo, un mito fundacional, porque fue efectivamente un rapto rebosante de violencia: son las nuevas comunidades occidentales aprontándose a posesionarse del horizonte de un nuevo mundo, el suyo, que recién despuntaba su alba; el magnífico macho cornudo de soberbios atributos fálicos seduce y subyuga a la joven virgen que ya nunca se liberará de su ley. El inminente acto de fecundación simbolizado creará el nuevo tiempo histórico, aquel por el que nace Occidente. Eso es lo que Darío logró hacer vibrar virilmente en su Caupolicán y que falta en el Hércules de Del Casal. Tal violencia impetuosa se trasluce en Ovidio, no en el terceto final del cubano: “desnuda va sobre su blanco toro / que, enardecido por la amante carga, / erige hacia el azul los cuernos de oro.” Casal, por desgracia, vio sólo lo visible.<sup>1</sup> Habría que aceptar con Lezama que pasamos del teatro trágico donde se exalta la violencia ritual, en días marcados que honran las fechas mayores, las de los mitos fundacionales, a la vitrina con camafeos y dijes miniados donde una doncella es transportada por un toro de bisutería en un broche para engalanar el busto de las habaneras en noches de fiesta galante. Que es la forma de darle la razón a Lezama quien con afecto pero sin aminorar identifica el drama de Casal como el de la cercanía ornamental o escénica.

En cambio, la densidad de Moreau es el resultado de un largo viaje. Viaje físico, de artista cuya manera de estudiar la tradición que hereda consiste en oír su tiempo plástico pero sin jurarle votos de obediencia, y, en consecuencia, hacer las maletas para ver y sentir sin intermediarios ni lenguaje fabricado de suerte que su viaje fue una prolongada interrogación de los maestros de la Europa meridional; eligió guiarse por el espíritu y la filosofía que animan el claroscuro flamenco donde impera la tensión de una violencia que el cuadro capta en su momento extremo. Su viaje hace evidente que no pretende pintar a la *manera de* ni solamente para obtener menciones y galardones en los Salones parisinos (de los cuales, no obstante, dependía su suerte inmediata) sino... proseguir la aventura de la plástica europea

<sup>1</sup> ¿Pero cómo vio la obra de Moreau? Si nunca puso pie en ningún museo ni salón ni galería francesa, ¿a partir de qué reproducciones –¿de qué calidad?– fue que lo descubrió y admiró sin reservas? He aquí una pregunta para los eruditos.

entendida como peregrinación sin fin. Moreau manipuló las formas y convenciones de la perspectiva académica heredada del renacimiento, engrosó la textura del óleo, se osó a composiciones alambicadas y con ejes y focos torturados, por decir lo menos. Fue así que, sin proponérselo pero necesítandolo, Moreau propició el nacimiento del simbolismo. Recordemos que su esfuerzo es anterior al beligerante llamado de Jean Moréas (su célebre « Manifeste littéraire » es de 1886; la obra de Moreau evidenciaba tal tendencia desde los cuadros que presentó en el Salón de 1866). No cercanía sino compenetración con los enigmas como esfinges guardianas de revelaciones, paisajes y dramas que de suyo rebasan la condición humana. Algunos de los estudiosos y pintores que lo admiran encuentran en él la prefiguración del arte abstracto. Pues cuando hay un artista mayor, “un solitario perdurable” (inmerso en su peregrinar), una vez pasado el tiempo de su escuela, abandonados los recursos y clichés de época, sobrevive el llamado del arte del que es vicario.

El cubano no logró llegar a esos territorios sin asidero. El ciclo del “Museo” concluye con el esfuerzo mayor que es su “Apoteosis de Gustave Moreau”, mas nuevamente sólo reporta la gestualidad externa, y con un estilo y vocabulario que nacieron obsoletos (“Sombra glacial de bordes argentados / enlutan la extensión del firmamento”, “Chispas brillantes, como perlas de oro, / enciéndense en la gélida negrura”, etc.). No es posible negar que su ejecución verbal en lugar de crear ensambra versos basándose en imágenes convencionales, acudiendo a adjetivos y adverbios predecibles, forzando reiteradamente la sintaxis para llegar al cambio de línea versal. Mecánica y lenguaje de época, no apoteosis del custodio de mitos.

Acceptémoslo: el esteticista que no va más allá del ropaje y poses de sus figurantes se destina a sí mismo a la condición de *amateur*. Digna, incluso necesaria función, pertinente en el decurso de los periodos y escuelas, pues alimenta el engranaje por el que avanza el calendario de la historia del arte. Casal es parte de la maquinaria del nuevo tiempo, aun si no logró ser uno de sus visionarios de primera línea. ¿Es que podemos exigirselo, reclamárselo siglo y medio después? En todo caso, Tiempo y todas sus criaturas participan de la crueldad. Gracias a poetas como él, la lengua literaria finisecular se *atrevió*, sepultó manierismos que lastraban a la mayoría, sobre todo a los académicos, gracias a ellos –los artistas mayores, como Martí y Darío, y aun el conjunto que engrosó el movimiento– la lengua española estuvo lista para inscribirse en la gran aventura occidental del arte en el siglo XX. Cuando el modernismo se volvió parte del legado literario, cada participante va ocupando su sitio, revelando su dimensión en el horizonte de un pasado que conforme se aleja deja de ser inmediato. Proceso temporal por cuyo vaivén las generaciones sucesivas espontáneamente elegimos lo mejor de cada periodo previo. Una lectura posterior tiene apetito de poesía, no de buenas intenciones. Lezama: “el esteticismo culmina en las vitrinas”, pues en realidad no se propuso desprenderse de ellas.

\*\*\*

La consigna parece ser esa: Del Casal: esteticista y no dandy; su hastío es externo y circunstanciado. En esto sigue la gran oleada de tantos noveles artistas y escritores que se proclaman hijos rebeldes (artistas, bohemios, émulos de dandies) del seno familiar: rechazar la clase a la que pertenecen, justamente en la fase de la emergencia de la burguesía como grupo empresarial y gobernante al timón de las naciones, hijos que deciden descastarse de aquellos padres y nuevos patrones (“reyes burgueses”, los señaló Darío) dominados por un mal gusto pacato. Frente a la prosperidad de la nueva clase, acompañada de ocio, el esteticista reacciona con un repudio instintivo: son las dos caras de la *Belle Époque*. Burbujas de champagne recién descorchado, narcóticos y un amanecer impostergable con sabor a resaca y tedio. Casal tuvo el precoz valor de que su rechazó abarcase incluso a la clase media francesa vitoreando masivamente la parada militar del 14 de julio por los Champs Élysées. Sin titubear, se negó a ser parte de ese desfile de buenos burgueses: ni siquiera cruzó los Pirineos. Y por el otro lado, su esfuerzo poético no atrapó en una serie de sonetos la fuerza mítica subyacente a Moreau; el mito es una plenitud desbordante, excesiva, para las luces humanas; las estampas de los sonetos no trascendieron el gesto y el cliché en rimas y sintaxis que no son la mayor gloria del modernismo literario en español. Sus estampas rozan la ornamentación, la figura verbal convencional y el *bibelot*, todos revelando un vacío más que cifrando el mito.

En 1893 suspendió sus afanes, detrás dejó tres títulos, esmerado tríptico de aprendizaje juvenil. El camino estaba trazado más allá de que los alcances de su poesía no fueran excelsos. Ningún lector puede negarle afecto y camaradería tal como ejemplificó Darío al interesarse en su poesía y convivir con él en franca espontaneidad “bohemia”. Comprenderlo tanto como lo patentiza Lezama privilegiándolo con un detallado ensayo que combina admiración, comprensión y señalamiento de limitaciones; ese acercamiento queda contrapunteado por la bella “Oda a Julián del Casal”. De *oda* califica Lezama sus versos que son retrato espiritual del joven abuelo. El tono es cercano, trasluce el afecto a Del Casal, y tiene el carácter de elegía o festón fúnebre ofrecido al precoz poeta, precoz en su aventura y prematuro en su muerte, dejando una obra interrumpida. Si *oda* es ese poema lezamiano, su cualidad es notoriamente elegíaca pues ensalza la voluntad de frustración, tal como había puntualizado en su ensayo. Lezama comprendió con simpatía a qué grado su verbo más que penetrar se ejerció sobre la cercanía del gesto esteticista.

El caso de Julián del Casal es uno de los más señalados de aquellos que no se decidieron a sacudirse el oropel parnasiano abrumado de poses grandiosas (“marmóreas”, “escultóricas”, en efecto), de gestos que se pretenden sublimes y escenografía “suntuosa”. Su representatividad conjunta la promesa y la frustración, y en esa medida se erige en *figura*. Pudo haberse incorporado a la selecta casta de quienes siguieron no a Hugo, Poe y Baudelaire, sino a lo que la boca del abismo les musitaba como enigma. Pudo haber sido el poeta iberoamericano que mejor comprendiera a Verlaine, viejo fauno exhausto condenado a repetir sus pasos en el círculo del réprobo y penitente por el mismo vaivén de su látigo punitivo. Verlaine percibió la promesa del cubano, de ahí que le dedicara aquel amplio artículo, como quien da la alternativa a un aspirante meritorio. Es lo mismo que Darío habrá percibido cuando se ocupó en divulgar las palabras de Verlaine y cuando lo eligió como su camarada de aquellos días fugaces.

Con sólo dos años de lapso, la mayor de la Antillas perdió a sus dos campeones modernistas y modernizadores (Martí murió en 1895). Uno apenas contaba con 30 años y el otro acababa de rebasar la cuarentena. Ellos contribuyeron significativamente a que el nuevo tiempo al fin llegara. He ahí otra forma de sostener con los dedos por todas sus aristas esa joya rara que participa de lo fatal: *frustración*. Martí y Del Casal son los campeones de las dos sendas que

encarnó el modernismo cubano, a su vez representativo de la fuerza, virtudes y limitaciones del movimiento en general. Signo de lo incompleto y que, no obstante, preparó el nuevo tiempo para la literatura en español.

### Referencias bibliográficas

- Casal, Julián del (2000). *Poesía completa y prosa selecta*. Ed. de Álvaro Salvador. Campo de Agramante: Verrbum.
- , ----- (2007). *Páginas de vida; poesía y prosa*. Ed. de Ángel Augier. Caracas: Monte Ávila.
- Henríquez Ureña, Max (1954). *Breve historia del modernismo*. México: FCE, págs. 115-134.
- Lezama Lima, José (1977), "Julián del Casal", en José Lezama Lima. *Analecta del reloj*, 1953. Citado por *Obras completas*, t. II. México: Aguilar, págs. 65-99.