Inti: Revista de literatura hispánica

Volume 1 | Number 7 Article 5

1978

El camino simbolista de Julián del Casal

Luis Antonio de Villena

Citas recomendadas

de Villena, Luis Antonio (Primavera 1978) "El camino simbolista de Julián del Casal," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 7, Article 5.
Available at: http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss7/5

This Crítica is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized administrator of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact mcaprio1@providence.edu.

EL CAMINO SIMBOLISTA DE JULIAN DEL CASAL

Luis Antonio de Villena

Doliente, neurasténico, tísico, fatalista, Julián del Casal (1863-1893) debió trazar muchas veces para sí la imagen—que pintara Moreau y que él quizás no conocía—del *angelo della morte.* En su destartalado cuartito, agobiado de objetos, en la parte trasera del edificio que ocupaba la redacción de *La Habana Elegante,* aquel hombre que vestía de negro *como Baudelaire,* cultivó la aparición, en las tardes más tristes, de un joven alado, de mirada verde y lejana, y hermosura perfecta, que envuelto en veste brillante, todo perfección helada, le tendía una espada manchada en sangre . . . *El ángel de la Muerte,* anhelo máximo en sus breves días, de quien Rubén Darío (que lo conoció al pasar por Cuba, rumbo a España) llamó *hondo y exquisito príncipe de melancolías.*

Que Julián del Casal, *iniciador del Modernismo* fue un *decadente,* es, como iremos viendo al paso, algo imposible de dudar. Todos sus versos—y buena parte de su poco conocida obra en prosa—trasmiten un continuado gusto por lo morboso, lo crepuscular estetizado y lo lujoso como estéril, semas clásicos del *decadentismo.* Vinculación—o identidad, mejor—que se nos hará más evidente si tenemos en cuenta que Casal conoció de manera directa las obras de sus cofrades franceses (llevadas a Cuba hacia 1888, por un periodista, amigo de Casal, Aniceto Valdivia, *Conde Kostia,* que había vivido una temporada en París y que de regreso a La Habana, cargó sus baules de lo último de la literatura francesa), y si aún sumamos a esto que el propio Casal mantuvo cierto contacto epistolar con Huysmans o con el pintor Gustave Moreau—de esa relación nos ocuparemos más adelante—, y finalmente, y es quizá lo más decisivo, que por carácter, temperamento y enfermedad—el poeta murió tras larga tuberculosis—Casal se sentía acorde con toda esa gama—el esteticismo decadente—que le ofrecía la literatura de su momento.

El *decadentismo* de Julián del Casal aflora, pues, por todas partes, y él mismo lo dejó bellamente escrito desde aquel *Soneto Pompadour, Mis amores,* de su primer libro.

> *Amo el bronce, el cristal, las porcelanas,*
> *las vidrieras de múltiples colores (. . .)*

Soneto cuyo final es ya el mórbido deleite en la contemplación de la

joven que en lujoso lecho, *de marfil, sándalo y oro,* acaba de perder *la*

ensangrentada flor de su inocencia[1]

Ahora bien, ¿fue simbolista Casal? Y entonces hay que hacer una distinción, que algunos hemos dicho ya, y que, aunque pueda parecer un tanto increíble, solo desde fechas recientes se ha intentado. Debemos entender por *Simbolismo* dos cosas distintas y frecuentemente complementarias. La primera, de orden exclusivamente técnico, haría simbolista, en literatura, a todo aquel que utilizase en su escritura *imágenes simbólicas* como modo de expresar—antes de la última mitad del siglo XIX inconscientemente, y conscientemente después—sensaciones irrepetibles, por fugaces y por personales, de estados de ánimo o de realidad, sentidos como *misteriosos.* Sería, pues, simbolista, según este primer aspecto, quien usase básicamente *símbolos de realidad* (en término de Carlos Bousoño), y además sinestesias. Pero el Simbolismo fue, además, otra cosa. Un vasto movimiento cultural, que se siguió en Francia y en buena parte de Europa y América desde 1875 hasta, en cifras clave, las postrimerías de la Guerra Europea de 1914. Ese movimiento, que implicaba una determinada visión del mundo, y cuyas secuelas no sería erróneo afirmar que aún vivimos—a pesar de sucesivos avatares del gusto—tenía, en literatura, la utilización del símbolo, según arriba expusimos, como una de sus múltiples y colindantes opciones, pero nunca como la fundamental y única. El simbolismo era—según expresión de Ernest Raynaud, uno de sus miembros franceses—una gran *mêlée.* Y esa *mezcla—que* tuvo también sus ribetes de pelea o de riña—estaba, naturalmente, compuesta de varios elementos. Elementos que, a su vez, y como nos recuerda Edmund Wilson, aunque eso sí, depurados y agrandados, proceden en muchos casos de la cosmovisión romántica. Citaré los principales. El *decadentismo,* que ya he dicho, y que supone gusto por el *fin*—la enfermedad, la muerte, los declinares de la Historia—y a la par, inseparablemente, por el lujo. El *esteticismo,* después, que mezclado en ocasiones, con el anterior, crea la belleza mórbida, la sensualidad enfermiza, pero que más generalmente supone el interés por lo inútil y bello, como valor fundamental, y a veces, el culto al artificio, ya que el arte—valor máximo de lo estético—se considera superior y mejor que la vida. El *idealismo,* por otro lado, que representa gusto por el misterio, por lo velado, por lo oculto, y paralelamente, creencia en grandes absolutos místicos—la Belleza, la Lujuria, el Deseo, el Mal—y no cito por azar ninguno. El *impresionismo,* todavía, que hace ver—y expresar—las cosas, como matices, como vahos fugaces, y que tiene relación con el interés que los poetas del momento—aquí viene muy al hilo Mallarmé—tenían por la música como ideal de composición o de sensación poéticas.

Y, finalmente, y puesto que el *Simbolismo* es una gran *mêlée,* mezclemos y revolvamos todo lo anterior, y aún surgirán, por aditamento, aspectos nuevos. Y agreguemos, ya he dicho, el uso de símbolos. Aunque—y en esto volvemos a la poesía de Casal—el grado y modo de esos símbolos

pueda variar, y hasta pueda ser que apenas existan símbolos en un poeta de muy clara atmósfera *simbolista.* Ya que no estamos solo ante una *técnica* de escritura, sino—y aún principalmente—ante una cosmovisión estética.

Dicho lo cual podemos iniciar el recorrido *simbolista* de la obra casa-liana, haciendo una última constatación. Un poeta hispánico—español si se quiere, ya que Casal nació y murió antes de la independencia de Cuba-formado, por aquel entonces, en la tradición clásica de los colegios jesuíticos y leyendo como alto *valor* literario a Campoamor, Nuñez de Arce, o en el mejor de los casos a Zorrilla y Bécquer, aunque a ello sumase lecturas de románticos franceses (Hugo, Vigny) que padecían, en parte, de la misma retórica que los españoles, habría de encontrar una gran dificultad, una fuerte barrera, para entrar en una poesía como la *simbolista*, que aunque utilizando, a veces, rasgos cosmovisionarios comunes, iba a hacer saltar toda aquella pesantez y aquella grisura por los aires. Y románticos españoles y franceses fueran la lectura evidente—y hasta apasionada—del joven Casal.

Julián del Casal se inaugura como poeta con la publicación en 1890 de *Hojas al viento.* Y es este un libro, primerizo se suele decir, largo y desigual. Casal era ya entonces periodista en activo y algunos poemas suyos habían aparecido en revistas como *El Fígaro* o *La Habana Elegante*, pero sus lecturas de la *última* poesía francesa (parnasianos, sobre todo, y algún simbolista) eran todavía muy recientes ya que, como he dicho, tales lecturas se relacionan, básicamente, con el regreso a Cuba del *Conde Kostia.* Por eso la mayoría de los poemas de *Hojas al viento* son anteriores a ese contacto, y solo una minoría, agregada a última hora, nos indica que el poeta empieza a entrar en un orbe que supera el romanticismo tardío.

Largos poemas narrativos (a veces en octosílabo, como *El adiós del polaco)* o descriptivos, paráfrasis de Heine, Coppée o Victor Hugo, cantos a la libertad, y retóricos diálogos de enamorados o desterrados, con algún texto, incluso, cercano a la *oriental* más clásica *[Quimeras*, por ejemplo, y a pesar del título) nos muestran que *Hojas al viento* es un libro de juvenil trabajo postromántico, con algunas pinceladas nuevas (parnasianas) que se notan en cierto cuidado general de la estrofa y del léxico, en alguna paráfrasis de Gautier o de Heredia, pero sobre todo, en los poemas cronológicamente últimos del libro que unen ya la personal sensibilidad *decadente* de Casal—el tono *sombrío* de su romanticismo era siempre notable—con el mundo de sus nuevos contactos y lecturas. Me detendré en ello.

Empecemos con el poema *Autobiografía.* El hecho de que nos encontremos ante un retrato anímico, ya ofrece un elemento *simbolista* (la búsqueda del reino interior y un cierto afán, entre estético-exhibicionista y neurótico, por mostrarse); si a ello añadimos que lo que el poeta cuenta de sí además de desesperanza, tedio e imágenes oscuras—una perfecta mezcla de literatura y vida—exalta el sueño, el recuerdo, la irrealidad (como mejor que lo real) y una cierta visión aristocratizante de su desdén o de su disidencia, estamos entonces constatando algunos de los principios íntimos del

simbolista: Rebeldía hacia la realidad—ensueño, por tanto, y aristocratismo—*ennui,* también como corolario de una vida sufriente, y deleite en la estética y en el misterio. Casal no es tibio en sus afirmaciones:

> *Mi espíritu, voluble y enfermizo, lleno*
> *de la nostalgia del pasado (. . .)*

y más adelante:

> *Indiferente a todo lo visible*
> *ni el mal me atrae, ni ante el bien me extasio (. . .)*

para concluir en la última estrofa:

> *Libre de abrumadoras ambiciones,*
> *soporto de la vida el rudo fardo,*
> *porque me alienta el formidable orgullo*
> *de vivir, ni envidioso ni envidiado,*
> *persiguiendo fantásticas visiones,*
> *mientras se arrastran otros por el fango (. . .)*

La cosmovisión—la vida—de Casal es ya *simbolista,* y lo es también el modo de presentar el poema, y aún—como dije antes—cierto gusto léxico y estrófico que sabe específicamente a parnasiano; pero el texto peca de narrativo—enfocado desde una poética simbolista—, las imágenes son tradicionales, y algún vocabulario es de indudable cuño romántico (*fragor horrísino del rayo, luz funeral de los relámpagos* etc . . .) y de un romanticismo, como se ve por el retintín retórico, muy especialmente franco-hispánico.

Otros elementos de la cosmovisión *simbolista* se hallan en el ya citado soneto *Mis amores* (el lujo, la morbosidad, la preponderancia estética), a la par que el hecho de ser un soneto—estrofa muy usada por los parnasianos—refuerza la sonoridad y el cincelamiento *nuevos* de la forma. Y serán precisamente sonetos los poemas de *Hojas al viento* de más clara impronta simbolista. Así *El Ante*—donde este como refugio del hastío de la vida, se convierte en claro elemento de la estética nueva—o *Desolación,* donde la descripción de una capilla abandonada, lóbrega, sin rezos ni incensarios, se intuye como simbolización de un estado de alma del poeta—si es así, *simbolismo* ya en estado puro—o incluso otros, menos obviamente nuevos, como *Vespertino o Croquis perdido.* Más elementos de la desolada cosmovisión *simbolista* de Casal pueden hallarse en *Versos azules,* por ejemplo, cuyo título es ya significativo, y cuya lujosa descripción de una esplendente mujer mundana, abunda en caracterizaciones prerafaelitas *(rostro de virgen escocesa)* y en rasgos sémicos de suntuosidades y ensueños, al tiempo que léxico y rigor estrófico son claramente parnasianos. Pero constataré, finalmente, uno de los más nuevos poemas de este primer libro, en cuanto a cosmovisión y datos simbolistas: *La canción de la morfina.*

Amantes de la quimera
yo calmaré vuestro mal:
soy la dicha artificial,
que es la dicha verdadera. (. . .)

El hecho mismo de usar como elemento poetizador la droga es ya nuevo (recordemos a De Quincey o a Baudelaire), pero hay que agregar a esto que lo que la morfina produce—en la descripción de Casal—son algunos de los valores máximos de la cosmovisión simbolista: triunfo de lo artificial—que es arte—sobre lo real; primacía del trasmundo y de lo sobrenatural; principalía de lo estético y lo sensual; permanente estado de embriaguez, es decir, de *intensidad*, y por supuesto, huida del mundo como anhelo de la huida del dolor. Y si añadimos además que la droga engendra sinestesias—figura estilística de una aspiración espiritual de los simbolistas—la novedad del poema parecerá máxima.

Percibe el cuerpo dormido
por mi mágico sopor,
sonidos en el color, colores
en el sonido. (. . .)

Incluso el hecho de constatar que la droga hace de lo pequeño grande-es como una enorme lente—o subraya el esplendor de lo real *(hace de cada guija un diamante)* situaría a Casal, bien que al inicio, en un camino de visionarismo psicodélico al que no habían sido ajenos ciertos románticos precursores del simbolismo (Nerval o Gautier, por ejemplo) y desde luego, los simbolistas mismos. Pero a *La canción de la morfina* le falta de nuevo matiz, sugerencia, evasión en el ritmo; lo narrativo se impone demasiado a la *nuance* y es ese todavía un rasgo de la estética anterior que a Casal le cuesta preterir del todo. Por lo demás si pensamos que junto a estos poemas comentados hay en *Hojas al viento* otros tan claramente románticos y alejados de lo dicho como *Amor en el claustro* o *El anhelo del monarca,* se comprenderá bien el tono[2] de un libro que en 1890—aunque con muchos textos anteriores—inicia claramente la expresión de una sombría y personal cosmovisión simbolista, dominada por un morboso afán de lujo y muerte, aunque lastrado aún por un marcado aprendizaje en la poesía romántica. Las lecturas nuevas—tan *suyas,* por otro lado—eran en Julián del Casal aún muy recientes.

El segundo libro del poeta, *Nieve,* se publica en 1892. Ahora Casal no es ya el iniciador, más bien a tientas, de un camino, sino plenamente el caminante que lo recorre. Ha leído a Baudelaire y a Verlaine (quien escribe elogiosamente de él a Hernández Miyares, aunque le acuse, sin error, de estar influido *por mis viejos amigos los parnasianos)*; Casal lee y se cartea con Huysmans, y sobre todo con el pintor Gustave Moreau. A lo que habría que añadir sus lecturas de los primeros *modernistas* (Darío Gutierrez Nájera, tal vez Silva) que le muestran que no anda solo ... Y, cómo no, el agudiza-

miento, en una ya plena simbiosis de lo que él es con la literatura que le interesa, de su pesimismo morboso, de su *decadencia,* de su total vivir el orbe *simbolista,* mientras la tuberculosis continúa y se agrava.

Nieve es ya un título *simbolista.* Porque no se refiere desde luego, al fenómeno atmosférico (aunque el referente nunca pueda desaparecer de la palabra), sino a un estado de alma del propio Casal, cuyas expresiones singulares serán los poemas que componen el libro, pero cuyo signo común es la belleza, la frialdad—espiritual—, el afán de lejanía y de exotismo que (esto último para un cubano) implica la *nieve.* El título es, pues, ya un símbolo.

Con todo *Nieve* parece, de entrada, un libro parnasiano. La asimilación de esa estética es perfecta, y Casal la cumple y la enriquece llenándola de su propio *decadentismo.* Además la profusión con que en el libro aparecen los sonetos, o los conjuntos estróficos de impecable rigor, el preciosismo léxico y cromático, todo parecen mostrarnos a un *modernista* (eso sí, porque ya de romanticismo no hay nada) que con un especial gusto por la forma, trama su estética, entre todos los caracteres—personalizados—del Simbolismo, entendido como una visión del mundo . . .

La primera parte del libro, *Bocetos antiguos,* es la más marcadamente parnasiana. Frisos históricos o mitológicos, narrados con un impecable esteticismo de propensión cultista y barroca. Así *Las Oceánidas,* o *Bajo-relieve* que es, tal vez, el más parnasiano de los textos del libro.

El joven gladiador yace en la arena
manchada por la sangre purpurina
que arroja sin cesar la rota vena
de su robusto brazo. (. . .)

La descripción (narrativa) de una escena histórica. Un joven gladiador herido que es animado a continuar la lucha, en un ambiente de morbo, excitación y sangre (decadentismo) por patricios que ofrecen dinero y coronas, o cortesanas que cuentan ya la intensidad de su prometida pasión. Pero el gladiador sucumbe, indiferente a todo, ante su propia sangre . . .

y, desdeñando los placeres vanos
que ofrecen a su alma entristecida,
sepulta la cabeza entre las manos
viendo correr la sangre de su herida.

Con lo que la decadente actitud final, es la renuncia, el abandono, la deserción, el triunfo de un sentimiento de fin, de fatalidad y de muerte. Sentimiento que—al igual que la morbosidad de que se rodea—es típicamente casaliano, esto es, pertenece al mundo de Casal como poeta, además de, obviamente, engarzarse en muchas coordenadas del movimiento estético *fin du siecle.* Y, sin embargo, técnica y formalmente el poema es eminentemente parnasiano; o sea, objetivo, distante, lujoso, exquisito, exacto. Algo, aparentemente, nada personal. Tengo entonces que entrar en una digresión,

que nos llevará al primer elemento—técnicamente—simbolista de Julián del Casal: La superación personalista del parnasianismo.

El Parnasianismo propone asuntos históricos o mitológicos para narrar (poemas narrativos o descriptivos) un suceso, básicamente objetivo al poeta, de manera que éste pueda cincelar su texto subrayando lo formal, el léxico, el ritmo, la estrofa, la seducción de un lenguaje convertido en arte, al que ayuda también la connotación—preciosista o lejana—del tema tratado. Por eso el perfecto poema parnasiano se pretende, como dije, objetivo, frio, narrativo, esteticista; muy personal en cuanto arte elaborado, pero nada personal, diríamos—en cuanto al sentimiento. Ahora bien, con bastante frecuencia, el poeta parnasiano, pretende, con su escena histórica o con su descripción paisajística, evocar una sensación, o sugerir—lejanamente—un estado de ánimo. Evocación o sugerencia que se incrementan en intención si el poeta tiene un mundo personal íntimo, cuya expresión continuamente le escapa, aunque sea a través de situaciones paralelas, y guardando una aparente distancia. Y ese es el caso de Casal. Su mundo estético-morboso, su pesimismo, su frustración ante la vida, los valores de su código moral, pueden más que el teórico objetivismo de los parnasianos. Y así en *Bajo-relieve* la actitud del gladiador es la cosmovisión de Casal (renuncia, decadencia, abandono); como en *La agonía de Petronio,* otro de los poemas de la primera parte, aunque lo narrativo y lo rítmico sean estrictamente parnasianos, la fusión con la actitud y la vida del personaje son eminentemente casalianos. Con lo que el poema deja de ser objetivo para subjetivizarse y expresar, entonces, un estado de ánimo, una sensación personal; por lo que toda la escena es, aunque muy elementarmente, simbólica. La verdadera lectura del poema va más allá de lo que narra, pues habla en realidad—o sugiere mejor—un estado de espíritu. Una sensibilidad y no un relato. De ahí mi afirmación anterior de que Casal entra en el simbolismo técnico, personalizando el parnasianismo que formalmente mantiene, y en el que ya implicaba, muy personalmente también, el simbolismo-cosmovisión. *La agonía de Petronio* es, decía, un buen ejemplo. Exquisitamente parnasiano de maneras el poema es tan de Casal—afán de muerte, lujo, hastío vital, sensaciones decadentes—que en conjunto, todo el poema—aun siendo narrativo, repito—es simbólico. Ya que habla del *alma* de Casal, y no de una historia antigua.

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. (. . .)

Y como un elemento más de *personalización* esa continua presencia de la sangre, en medio del fasto delicuescente de aquella muerte deseada y admirada.

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.

La segunda parte de *Nieve,* titulada *Mi Museo ideal,* es un conjunto de doce poemas, diez de los cuales son sonetos sobre cuadros de Gustave Moreau. Y con ellos entramos en una segunda etapa del camino simbolista de Casal, y en un comentario ya prometido.

Parece ser que Casal comenzó a conocer, en reproducción, la obra de Moreau en 1890, gracias a las indicaciones de Joris-Karl Huysmans. Y a fines de ese mismo año ya Casal escribe la primera carta al maestro, mientras trata de agenciarse nuevas imágenes de sus lienzos. El deslumbramiento que le deparó aquella pintura—y en seguida aventuraremos por qué—fue inmenso. Y a ese entusiasmo se debe la causa primera de *Mi Museo ideal.* La correspondencia que entonces se inicia, aunque con intervalos, dura hasta enero de 1893.3 Las cartas de Casal a Moreau—en francés—son siempre de discípulo a maestro. Reverentes, y aún teniendo en cuenta la edad del pintor (nacido en 1826) en demasía. Casal da a conocer a Moreau sus poemas y sus preocupaciones, le pregunta por su labor, pide reproducciones de sus cuadros—sabemos que se le enviaron algunas—y no cesa de alabar a su *tres-idolatré maître.* A través de él envía su libro—Nieve—a Heredia y a Verlaine; y Moreau que contesta a sus cartas, sin duda algo sorprendido por *tantos* elogios, trata de corresponder a Casal, sugiriendo que Heredia traduzca algún poema suyo al francés. El proyecto no se llegó a cumplir.

Casal—ya he dicho—quedó fascinado por la obra de Moreau, y ello a pesar de conocerla en reproducciones, cuyo cromatismo—tan importante en el pintor—debía suplir imaginativamente. Y es que Casal halla en Moreau algo que podríamos llamar un *pariente de espíritu.* El mundo del pintor—que era ya un hombre de enorme prestigio en la época de su correspondencia con el cubano—era el mismo que el de Casal. Un culto morboso por la Belleza, que no excluye la desesperanza, a través de un mundo sensual, sensitivo y lujoso: Morbo, muerte, belleza y lujo, en temas clásicos, con una permanente aspiración a un mundo Ideal, y a la captación del misterio efímero de las cosas. Si agregamos que todo este mundo se plasma en una pintura cromática y técnicamente enjoyada y de una alta calidad, la admiración de Casal estará ya plenamente justificada. Pero hay más. Y es que Moreau ha conseguido el simbolismo, de la manera misma que lo conseguirá Casal, es decir, por la personalización de un estilo anterior. Gustave Moreau es un pintor formado en el academicismo romántico (discípulo de Picot, de Chassériau y de Delacroix) que llega al simbolismo al convertir sus semas—pintados a menudo con técnica académica—en representaciones de sus sentimientos y de sus

sensaciones íntimas, a la par que participa por una mitología de magias y arabescos en el universo del morbo y lujo que caracteriza ciertos temas-decadentes—de la cosmovisión *simbolista*. Moreau es, pues, un académico-simbolista, como Casal será un parnasiano-simbolista. Ambos tenían ya la cosmovisión y solo les faltaba poner en marcha, desde su propia singularidad, la técnica . . . Ambos lo hicieron—y en la diversa medida de dos artes diversas—ambos entraron en el Simbolismo . . . Como además veremos en seguida el basarse en cuadros ya simbolistas, adelantará en un segundo paso, el vago simbolismo que, como vimos, existía antes en el Casal parnasiano.

El hecho de que los poemas de Casal sobre lienzos de Gustave Moreau sean sonetos, indica, de entrada, una filiación parnasiana, que condice con el academicismo del pintor, y que entronca con los poemas sobre arte típicos del *Parnasse,* aunque la idea contemporánea de poetizar sobre pintura pertenezca más a los prerrafaelitas ingleses que a los parnasianos, y muy especialmente a Dante Gabriel Rossetti—a quien Casal conocía, según comenta precisamente en carta a Moreau—. Rossetti, antes de 1873, ya había compuesto sus *Sonnets for pictures,* que inician esa modalidad, natural en poetas—que como muchos prerrafaelitas—eran también pintores.

Casal encuentra en los lienzos de Moreau su propio mundo, y al reflejar los cuadros, si hay ya una tendencia simbolista por el hecho de agregar al arte objetivo su propia cosmovisión, esa simbolización se acrece ahora porque el soneto—simbolizante en sí—se monta sobre una figura que ya simboliza como imagen pictórica. A lo que se añade, muchas veces, el uso simbólico—sinestésico de los colores (el *ojo verde del cíclope en Galatea)* y por supuesto todo el ya referido orbe simbolista de Casal, de morbosidad, decadentismo y lujo. Veamos un ejemplo. El soneto *Elena,* parece sugerido por el cuadro de Moreau *Hélène sur les remparts de Troie.* La hermosa Elena, se pasea indiferente por las derruidas murallas de Troya, ajena a los cadáveres y a la muerte—agonizantes y escombros por todas partes—que su belleza ha provocado. El texto de Casal merece ser citado, como muestra además de una de las mejores series de sonetos de nuestro Modernismo.

La luz fosfórica entreabre claras brechas
en la celeste inmensidad, y alumbra
del foso en la fatídica penumbra
cuerpos hendidos por doradas flechas.
Cual humo frío de homicidas mechas
en la atmósfera densa se vislumbra
vapor disuelto que la brisa encumbra
a las torres de Ilión, escombros hechas.
Envuelta en veste de opalina gasa,
recamada de oro, desde el monte
de ruinas hacinadas en el llano,
indiferente a lo que en torno pasa,

mira Elena hacia el lívido horizonte,
irguiendo un lirio en la rosada mano.

El soneto es de indudable y perfecta factura parnasiana, pero, en la intención, simbolista. Y la simbolización procede ahora de dos partes. Por un lado, y según ya dije, todo lo que el texto describe—una realidad aparentemente objetiva al poeta—por ser en verdad imagen de su visión personal del mundo, funciona ya como símbolo, dejándose leer pues con un significado ulterior al del mero relato. Pero hay aquí otra parte más, ya que la figura central del soneto—Elena de Troya—es ya un símbolo en el lienzo de Moreau, por lo que su presencia, simbólica también, en el poema de Casal, no hace sino intensificar o acrecentar con un procedimiento nuevo—la simbolización que procede de otra, pictórica en este caso—el simbolismo global del poema. Elena es el símbolo de la Belleza Ideal, la soberana perfección de lo bello, que es ajeno a lo humano, impasible y distante, más allá siempre de los trastornos que puede causar en los hombres. *Elena* es el símbolo de la belleza sublime a la que Moreau y Casal aspiraban. Por lo demás la morbosidad, el desaliento y el lujo—semas típicamente simbolistas y casalianos—están también en el soneto, como en todos los de *Mi Museo Ideal.*

Con lo que llegamos ya a las dos partes últimas de *Nieve; Marfiles viejos* y *La gruta del ensueño,* donde por vez primera aparece la simbolización *directa* en la poesía de Casal, considerando como en alguna medida *indirecta* la manera de simbolización anteriormente descrita. Pero antes de entrar en esto conviene constatar cómo el universo cosmovisionario simbolista, está ya plenamente actuante en la poesía de Casal, y además—y como ya he dicho—con una fuerte personalidad propia.

Hallamos, por ejemplo, todo el mundo macabro y lúgubre del hombre que considera un *hospital la vida* (Baudelaire), y que siente el morbo y la neurosis de un sufrimiento y de un *spleen* sin remedio. Poemas como *Tristissima nox, Pax animae, Flor de cieno. En un hospital,* o *Paisaje espiritual*—título por cierto, muy simbolista—atestiguan esas tendencias. Y el más profundo, el más hórrido *spleen* se manifiesta en no desear ni la vida ni la muerte. En el terceto final del soneto último nombrado, afirma Casal:

porque en mi alma desolada siento
el hastío glacial de la existencia
y el horror infinito de la muerte.

Por otro lado, en la última parte del libro, hay poemas sobre la primogenitud de la Belleza, unida siempre a lo morboso y a lo triste *(Ante el retrato de Juana Samary);* el exotismo de la *japonaiserie,* que supone un afán de belleza extraña y de huida *(Kakemono);* la nostalgia que no puede hallar curación, el "siempre quisiera estar en otra parte", que es también un deseo de huida imposible *(Nostalgias);* y por supuesto alusiones a la más clásica mitología simbolista, como la quimera, símbolo del deseo no logrado, y del mundo ideal al que aspira el poeta, idealidad, eso sí, que es al mismo tiempo

desgarradora; y referencias a personajes del panteón simbolista, como en el curioso poema que Casal dedica al rey Luis II de Baviera, imagen real de muchos de los anhelos *fin de siècle.* Luis de Baviera—que había muerto en 1886—y sobre quien escribieron poemas Verlaine *(Roi, seul vrai Roi de ce siécle)* y Robert de Montesquiou, inspira a Casal un poema titulado *Flores de éter.* Título que, de nuevo, es ya claramente simbolista, por la imagen, y por la alusión—como vía de ensueño—a una droga muy consumida entonces: el éter. Por lo demás el poema, es una fusión de Casal con el mundo sensitivo e imaginativo de Ludwig, que se va evocando, con un repetido *ritornello:*

rey solitario como la aurora,
rey misterioso como la nieve.

No me detengo más en algo que me parece que ha quedado—e irá quedando—como dato obvio a lo largo de estas páginas, y es que Casal, casi desde el inicio de su poesía, comparte plena y singularizadamente los primordiales ingredientes de lo que he llamado orbe o cosmovisión simbolista: personajes, mitos, gustos e incluso *males.* Lo que Casal tuvo que ir aprendiendo, eso sí, fue la *técnica* del simbolismo. Y decíamos que en las partes últimas de *Nieve,* junto a la utilización de símbolos clásicos—*topoi* modernistas, como *cisne, azul* etc . . .—aparece ya directamente un método de simbolización. Ejemplificaré con uno de los posibles poemas en esa línea, el soneto *Tristissima nox.* Se describe en él una noche de tormenta, en que el viento hace temblar las telas de araña de los árboles.

Del horizonte hasta el confín difuso
la onda marina sollozando rueda
y, con su forma insólita, remeda
tritón cansado ante el cerebro iluso. (. . .)

En medio de la borrasca y del paisaje tenebroso, sólo el pensamiento del poeta permanece encendido, iluminando el *vacío profundo de mi alma.* Está en el texto toda la desolada cosmovisión de Casal, pero en la primera parte el paisaje que describe, no es—por ello—básicamente real, sino simbólico. El paisaje *es* el alma de Casal, su sentimiento de hastío, de desesperanza y de abandono. Lo que describe es, pues, un estado anímico y no un paisaje. He ahí ya—aunque muy elementalmente—una clara técnica simbolista, que si en estos poemas no está aún lograda del todo, ello es porque el poeta explicita demasiado, tiende con frecuencia a narrar o a describir, en contra de la sugerencia y del velamen más característicos de un perfecto logro simbolista. Casal perfeccionará esta técnica básica de la simbolización en su último libro, y allí la veremos de nuevo.

Tras la publicación de *Nieve,* Julián del Casal entra en el último año de su vida. Año en el que triunfará en él, a pesar de todo, la intensidad. Incrementa sus colaboraciones periodísticas en *El Fígaro*—que llega a hacerse una especie de órgano del *modernismo* cubano—y en *La Habana Elegante.*

Continúa sus lecturas de contemporáneos y de simbolistas franceses—Baudelaire, especialmente, y por un motivo muy personal—, escribe un nuevo libro de poemas, y también se agrava y al fin vence su enfermedad. Ese último libro, *Rimas,* se publicará, póstumo, al final de 1893. Casal solo llegó a corregir las pruebas. El 21 de octubre asistiendo a una cena de amigos en casa del doctor Santos Lamadrid, ríe un chiste o una broma de alguien, y el movimiento desencadena la última hemoptisis fatal.

En *Rimas* Casal es ya plenamente dueño de una cosmovisión—simbolista—que ha llevado al final. La desesperanza, el hastío, el morbo, el culto al lujo y a la estética, como maneras, muchas veces, de ese mismo hastío, están aquí singularizadas y exageradas al máximo. Con la aparición, incluso, de lo macabro, como paso último de todo ese pesimismo. No hay duda que el Casal tétrico procede de una asimilada y perfecta lectura de Baudelaire, pero no sería una gran poesía—y lo es—sin que la propia visión del mundo de Casal, tan singular y tan coincidente, como hemos visto, con la de la estética simbolista, no individualizase sus textos. Individualización a la que contribuiría, sin duda, el proceso mortal de su propia dolencia, que tenía que ensombrecer la tintura macabra y desoladora.

Rimas es, pues, como *Nieve,* un libro totalmente simbolista en su cosmovisión, presidido, eso sí, por la obsesiva conjunción de Belleza y Muerte. (¿Es posible una dualidad que exprese mejor la estética *fin de siglo?)* La Belleza será esplendente y lujosa, y la Muerte engalanada, teatral y hórrida. En el poema *A la Belleza,* que abre el libro, Casal da su visión de la Diosa ideal—Elena—indiferente a los humanos, escultural y perfecta, ardiente y fría que los simbolistas adoraron.

Yo sé que eres más blanca que los cisnes,
más pura que los astros,
fria como las vírgenes y amarga
cual corrosivos ácidos. (. . .)

El texto termina siendo, con todo, excesivamente descriptivo o incluso enumerativo, y aclaro con ello, una vez más, uno de los rasgos menos simbolistas de Casal, característica del poema romántico que el poeta—sobre todo en los textos largos—no logró abandonar del todo. Y es que, como apunté ya, lo narrativo o lo descriptivo en exceso dificultan la simbolización al oponerse a la sugerencia, forma de expresar lo misterioso, que es una de las esencias del simbolismo.

Persiste en *Rimas* el orientalismo exótico *(Sourimono);* el gusto por lo artificial, como triunfo, al fin, del arte que es superior a la vida (En el campo); el afán morboso por el lujo y la belleza *(Las alamedas o Laud noctis);* pero es sobre todo,según adelanté, el hastío, el horror a la vida y a muerte, lo macabro y lugubre, un pesimismo enfermizo, neurótico y morboso, lo que domina el libro todo, y crea, tal vez, sus mejores poemas. Sensaciones *impuras (Neurosis),* huida a mundos imposibles y gélidos *(Aegri*

somnia) o escenas de pesadilla donde lo corrupto se mezcla al brillo de las joyas. Pienso en el soneto *Marina,* descripción—más imagística que enumerativa—de un naufragio en un ambiente de sombras y tormenta, entre cuyas aguas *verdinegras* flota el cadáver pálido de una mujer. Un sombrío cuervo marino olfatea la muerta, y descendiendo entre las olas, se alza de nuevo, en la *fría bruma,* llevando entre su pico

un brazalete de oro, constelado
de diamantes, rubíes y zafiros.

Todos estos poemas dominados—en puro simbolismo—por la presencia oscura de la Muerte, denunciada y presentida de continuo, suponen por otro lado, abandonado ya el parnasianismo más clásico, el punto más alto en la técnica simbolista de Casal. No solo se acrecienta el uso de símbolos clásicos y de algunas sinestesias, sino que ya la simbolización *directa,* a la que me referí atrás, es un logro. Podría aplicarse al poema *Marina,* que acabamos de ver, pero lo veremos en otro, quizá más obvio, *Crepuscular.*

Como vientre rajado sangra el ocaso,
manchando con sus chorros de sangre humeante
de la celeste bóveda el azul raso,
de la mar estañada la onda espejeante. (. . .)

El poema—muy significativo de *Rimas*—es la descripción mórbida, lujuriante y siniestra de una puesta de sol en el mar. Nada personal. Nada humano. Solo tintes siniestros y lúgubres: Arrecifes húmedos, chillido de gaviotas, pabellones de sombra, bruma, faros como flores escarlata, algas entre el infecto lodo de las espumas, celejes que imitan negruzcas focas, y tapándolo todo, cruel y horrible

pasa el viento ladrando sobre las rocas.

La simbolización, al modo ya dicho, es evidente. No hay paisaje. Todo es el símbolo tétrico de un estado anímico del poeta, una imagen—simbólica—de su visión y sentimiento del mundo. La simbilización, no obstante, se produce así de un modo eficaz, aunque relativamente inicial, ya que el movimiento simbolista (pensemos en Mallarmé, en Juan Ramón Jimenez o incluso en Manuel Machado) llevará mucho más lejos esta misma técnica, y otras, por supuesto.

Pero Casal logra, y es esto lo importante, el umbral básico del simbolismo, que es sugerir una realidad misteriosa y personal, a través de imágenes de *otras* realidades, más objetivas en apariencia, y lujosas o veladas en función de aquel misterio.

Casal, pues—y concluyo—fue siempre, en su visión del mundo, en su sensibilidad y en su estética un simbolista. Esto plena y singularmente. En la técnica, sin embargo, y por haber tenido que ásperamente romper una pesada y retórica manera romántica tanto como la objetividad impuesta por el

Parnaso—cuyos resabios ya he dicho—Julián del Casal solo entró en el simbolismo. Llegó solamente a iniciar un camino, cuyo fin, me parece, él entreveía. Pero su intuición poética más honda se movía ya por esos caminos y, en ese sentido, simbolista fue. Y su poesía—a la luz de su estética—es una gran poesía.

Cultivó la herida de un *Angel de la Muerte,* imagen bizantina con pies de enjoyados dedos, y aquel periodista pobre, funcionario de un Ministerio, y que pasaba por ser misántropo, acarició y logró en ella su deseo, mientras le brotaba la sangre, que es en las tardes silenciosas, veneno y pedrería.

NOTAS

1. Esta, y las demás citas de la poesía casaliana, proceden de *The poetry of Julián del Casal. A critical edition.* Edited by Robert Jay Glickman. The University Presses of Florida, Gainesville, 1976.
2. Otra característica típicamente casaliana que se abre ya en *Hojas al viento* es la presencia martilleante, en muchos de los poemas, de la palabra *sangre* o del adjetivo *ensangrentado o sangriento.* Es un rasgo sémico muy importante, a mi ver, para definir la poesía de Casal. Lo realista—en un tísico—se une a lo literario. Y la sangre que es dolor y enfermedad—para él más que para otros—será también erotismo, morbo—bisémica-mente—y lujo, por su color cálido y púrpura. Las lecturas, digamos, descubren lo que en Casal ya era propio.
3. Esa correspondencia—las cartas de Casal a Moreau—y su comentario, puede hallarse en el trabajo de Robert Jay Glickman, Julián del Casal: *Letters to Gustave Moreau;* en Revista Hispánica Moderna, Vol. XXXVII (1972-1973), Núms. 1-2. Columbia University, New York.