

APROXIMACIONES A JULIÁN DEL CASAL Y SU OBRA POÉTICA

MARTÍN NICOLÁS CHÁVEZ¹

Resumen:

El objetivo de este artículo es reflexionar sobre las filiaciones de la poesía de Julián del Casal con el modernismo latinoamericano, así como sobre dos elementos que, si bien caracterizan a la poesía modernista en general, adquieren una especial prominencia en la poética de Casal: el efecto pictórico y el hastío. Se pondrá en cuestión la perspectiva que ha intentado comprender y definir tanto a Casal como a su obra a partir de aspectos de su biografía que, en última instancia, resultan insuficientes para esclarecer algunos matices que su obra sugiere. En cambio, se considerará la producción poética de Casal como un notorio exponente de las etapas iniciales del modernismo, pese al lugar marginal que tradicionalmente ha ocupado el poeta dentro del movimiento, a diferencia de figuras centrales como José Martí o Rubén Darío. Para ello, se analizarán pasajes específicos de algunos de sus poemas en los que se atisban claras manifestaciones de la estética modernista pero, a su vez, dejan entrever rasgos que singularizan las producciones de Casal.

Palabras clave: Julián del Casal, poesía, modernismo latinoamericano, siglo XIX

Abstract:

The aim of this paper is to reflect on Julián del Casal's poetic work in relationship with Latin American modernism, and on two elements that characterize modernist poetry in general, but acquire special prominence in Casal's poetry: the pictorial effect and weariness. It will be called into question the perspective that has tried to define Casal's poetry in terms of biographical aspects that, ultimately, seem insufficient to clarify some of the subtleties that his work suggests. Instead, Casal's poetry will be considered a clear manifestation of modernism in its initial stage, despite the marginal place that this poet has occupied within this movement, unlike central figures such as José Martí or Rubén Darío. For this purpose, this paper will analyze specific passages of some of his poems that reveal both manifestations of modernist aesthetics as well as particular features that distinguish Casal's poetic work.

Keywords: Julián del Casal, poetry, Latin American modernism, XIX century

¹ **Martín Nicolás Chávez.** Universidad Nacional de Río Negro.

I. CONSIDERACIONES INICIALES

Al acercarse a la obra poética de Julián del Casal se instauran una serie inquietudes que exceden tanto a sus poemas como a sus vinculaciones con la estética modernista, y competen más bien a ciertas características del contexto sociopolítico cubano (y latinoamericano) de finales del siglo XIX, así como a aspectos llamativos de la biografía del poeta que una parte de la crítica parece haber tomado como prisma necesario para interpretar su obra.

No es extraño toparnos a Casal definido como alguien completamente distanciado de la acción política o como una figura que evadió adrede los históricos debates de la época sobre la identidad nacional, aparentemente, por una valoración excesiva de lo extranjero (Cruz-Malavé, “Prólogo y notas”). Por otro lado, derivado de estos factores, también se lo ha definido como un autoexiliado, quien ingenuamente se resguardaba de las calamidades de la existencia dentro de una realidad onírica interior.

Los factores biográficos que suelen destacarse en estas argumentaciones giran en torno a una especie de angustia vital que atormentaba al poeta, causada por una serie de acontecimientos trágicos, como sostiene Emilio de Armas: “[por] el frío que lo acompañaba desde su infancia rota por la pérdida de su madre, por la ruina económica y la consiguiente amargura del padre” (783) y, además, por el horror generado en su retorno en 1889 a una Cuba marcada por la violencia tras un fracasado viaje por Europa, frustrado por razones económicas y graves complicaciones en su salud.

Por motivos como estos, se ha definido a Casal como una entidad cuasi etérea cuyo máximo deseo era el de transitar por el mundo dentro de una esfera construida con sus propias reglas estéticas y alejarse así de una confrontación directa con lo real. Idea que deja vislumbrarse, incluso, en quienes no lo desdeñaron. Considérese al respecto el inicio del artículo “Julián del Casal” que José Martí (2021) publica a propósito de su deceso: “Aquel nombre tan bello que al pie de los versos tristes y joyantes parecía invención romántica más que realidad, no es ya el nombre de un vivo”. En la misma línea, ya en el siglo XX, Cintio Vitier destacaría de Casal su “incapacidad radical para asumir la realidad” (208). Y, por su parte, Fina García-Marruz afirma que Casal, a quien “la realidad le sugiere siempre una sustitución” (17), siempre preferirá “el reino de las transmutaciones poéticas” (35).

Claro que al menos los dichos citados no pretenden de forma alguna atentar ni contra la figura ni contra la poesía casalianas. Al contrario, los textos aludidos —a los cuales debe añadirse “Julián del Casal”, el importantísimo ensayo de Lezama Lima— pueden comprenderse como una especie de reivindicación del poeta de aquella posición secundaria en la historia literaria cubana, donde por un largo periodo estuvo relegado, como una defensa cuyo pilar se erige en la valoración de aquellos aspectos inherentes a la poesía que en su fugaz pero intensa vida Casal plasmó.

Sin embargo, el hecho de que todavía en estos textos surjan los vaivenes de la problemática relación entre Casal, su vida y el contexto que lo envolvía, implica que estas cuestiones no pueden ser fácilmente esquivadas y que, en cierto tipo de acercamientos, sin presunciones injustificadas sobre las relaciones que siempre ocurren entre la vida y obra de cualquier autor, pueden dar lugar a lecturas fructíferas. Poemas como “Todavía”, “A mi madre”, “Mi padre” o “El hijo espurio” presentan matices oportunos para una lectura de clave biográfica que intente acceder, desde el discurso poético, a una comprensión de la vida de Casal quien se ha definido a sí mismo como: “el fruto que engendró el hastío / de un padre loco y de una madre obscena / que, a la vida arrojáronme sin pena, / como una piedra en el raudal de un río” (236).

Por otro lado, poemas como “Autobiografía”, que trata sobre las relaciones de Casal con su origen cubano, o “A los estudiantes”, escrito a propósito del fusilamiento de los estudiantes de medicina en 1871 bajo el régimen de la corona española, otorgan haces de luces a la relación ambivalente de Casal con el contexto sociopolítico. De hecho, la consideración de estos últimos poemas no puede sino discutir con las pretensiones críticas que se aludieron anteriormente: ¿hay en Casal una alienación total de la realidad, una ingenua desconexión con el mundo o, acaso el poeta adopta un punto de vista peculiar mediante el cual incorpora el mundo y luego lo recrea poéticamente?

El lugar desde el que Casal observa parecería definirse menos por la evasión que por la periferia, es decir, por una toma de distancia, pero no alejamiento total, del núcleo habitual de acción social y de interpretación de la realidad. Apartado tanto del centro de acción política como del centro temático en que se inscribía la poesía cubana de su época, Casal fue capaz de generar desde las sombras una visión y un estilo propios que pretenden absorber todo lo posible de aprehender en pos de la creación poética, la cual se plasma en una obra “escrita con vocación de cosmopolitismo que se revela como afán de universalidad” (Armas 782). Y todo ello fue posible gracias a la consciencia de Casal sobre los grandes cambios que estaban adviniendo tanto en la sociedad como en la literatura. Así, la labor poética de Casal está atravesada inapelablemente por los cambios instaurados por la modernidad y, en estrecha vinculación a este último punto, es comprensible dentro de los parámetros de la estética modernista incipiente.

II. CASAL Y EL MODERNISMO

Las conflictivas relaciones con el contexto epocal no concernían exclusivamente a Casal, sino que en cierta forma atravesaron a todos los modernistas. Uno de los factores esenciales que contribuyeron a la gestación del modernismo es la toma de consciencia del lugar de Latinoamérica en el mundo. Tanto la progresiva relegación económica de Hispanoamérica —y también de España donde luego este movimiento germinaría— tras el ascenso de las potencias capitalistas, como la imperante decadencia de la tradición cultural hispanoamericana se convierten de alguna manera en “el sustrato común de que va a dar testimonio el modernismo literario e ideológico” (Fernández Retamar 347).

La relación de los modernistas con los cambios de la modernidad fue siempre oscilante. Es cierto que persiguieron una identidad cosmopolita, por lo que abrazaron “diversos aspectos de la alta cultura provenientes de todas las esquinas del mundo con un entusiasmo vertiginoso” (Jrade 39). No obstante, también se mostraron reticentes a los avances tecnológicos y científicos, y a las pretensiones de progreso económico infinito entendidos como “última medida de todas las cosas [ya que] lejos de hacerse más comprensible, la vida se hacía más enigmática” (Jrade 41).

Dadas estas condiciones materiales, los modernistas enunciaron siempre desde la periferia: en el caso de Julián del Casal, desde la turbulenta Cuba decimonónica, cuya tardía y parcial independencia no ocurrió hasta entrado el siglo XX. Aun así, la perspectiva condicionada por el medio se convirtió en un lugar de observación privilegiado donde confluían las cumbres del campo cultural universal y se conjugaban distintas influencias, de cuya unión emanó una estética sin precedentes que, debido a la puesta al límite de la experimentación literaria, inédita al menos hasta aquel momento, representa un hito en la historia de la literatura (Yurkievich 11).

Henríquez Ureña afirma que el “punto de partida del modernismo fue simplemente negativo: rechazar las normas y las formas que no se avinieran con sus tendencias renovadoras y representarán, en cambio, el viejo retoricismo que prevalecía en la literatura española de aquel momento” (12). Motivados por esta actitud, los modernistas ampliarían no solo los temas de la poesía, sino también las formas de representación con innovaciones métricas, la incorporación de nuevas metáforas, imágenes, mecanismos retóricos y, por supuesto, la manifestación de una nueva sensibilidad para transmutar el mundo hacia una realidad constitutivamente poética.

Dentro del panorama establecido se encuadra la labor poética de Julián del Casal cuyo rol no ha sido menor en las etapas germinales del modernismo, dada su participación proactiva en el campo cultural cubano. Considérese dos hechos al respecto: por un lado, su rol en la histórica revista cubana *La Habana Elegante* (1883-1896) en la cual publicó textos centrales en su obra que, al parecer, ya en el momento de su publicación dejaban entrever la repercusión de Casal en el público coetáneo (Morán, “Nuestra historia”; Armas 782); por otro lado, la relación entre Casal y la familia Borrero que resultó en la conformación de un círculo cultural de creación, discusión y experimentación poética, lo cual fue un evento importante para la historia del modernismo y su desarrollo (Henríquez Ureña 124-25).

Ahora bien, pese a estos motivos que lo posicionan como un exponente temprano del movimiento, lo cierto es que su papel ha sido menor dentro de las consideraciones generales del modernismo. Por un lado, las razones cronológicas inciden en ello. Si bien Rubén Darío publica *Azul* —esa especie de manifiesto orgánico del modernismo (Henríquez Ureña 18)—, en 1888, fecha en que Casal ya era un poeta con cierta relevancia, lo cierto es que el modernismo recién alcanza su apogeo después de la muerte de Casal. Además, Casal ha quedado tradicionalmente ensombrecido dentro del movimiento modernista en comparación a figuras más imponentes e influyentes como José Martí o Rubén Darío; poetas que se han convertido en las referencias inmediatas, sea en los aspectos estéticos o en los políticos del modernismo. Aun así, la situación de Julián del Casal se presenta como un caso de gran interés: en su poesía, pese a su corta y marginal trayectoria, “podemos encontrar todas las facetas que dieron carácter al modernismo” (Henríquez Ureña 133), y todo esto, como ya se ha mencionado, lo consiguió de forma muy temprana, cuando el síntoma modernista recién comenzaba a percibirse

Considérese la desgarradora y fatal imagen —en las antípodas de los lugares comunes románticos y seudo-clasicistas (Henríquez Ureña 122)— con que Casal representa el ocaso en “Crepuscular”: “Como vientre rajado sangra el ocaso, / manchando con sus chorros de sangre humeante” (179). Además, incursiona en metros peculiares, como el monorrímo, por mencionar un ejemplo, cuya utilización en ese momento carecía de prestigio académico y obtiene con esta estructura, aparentemente simple, interesantes efectos: “Mucho más que las selvas tropicales, / plácenme los sombríos arrabales / que encierran las vetustas capitales” (230). Cultivaré, como el resto de los modernistas, la atracción por lo artificial y lo exótico, “lo exquisito y lo raro, las piedras preciosas y los perfumes enervantes” (Augier XXXII); gesto que se percibe en, por ejemplo, “La canción de la morfina”: “Amantes de la quimera, / yo calmaré vuestro mal: / soy la dicha artificial, que es la dicha verdadera.” (Casal 81). Y, por otro lado, la síntesis de la cultura universal asimismo tiene correlato en su poesía donde hallamos temas que abarcan desde la mitología grecorromana, como el mito de Prometeo en “Las oceánidas”, tópicos bíblicos, como en “La muerte de Moisés”, e, incluso, en “Sourimono” y “Kakemono” observamos una predilección por la cultura japonesa enmarcada dentro de una tendencia (japonismo) abrazada por Casal.

Situación paradójica la de Julián del Casal, figura paradigmática, pero a su vez marginal: circunstancias que lo singularizan y lo dotan de interés, ya que solo requirió de “unos pocos versos para lograr lo que otros no alcanzan en varios volúmenes: un tono inconfundible. El secreto de su breve obra es el de la joya; la materia escasa, la irradiación grande, el milagro de un espacio pequeño saturado de resplandor” (García-Marruz 35). José Lezama Lima sugería que Casal distinguía “para ver, para prolongar su mirada. Para alcanzar la tregua de adormecer la mirada sobre las cosas que él distinguió o alcanzó” (Lezama Lima, “Julián del Casal”). Afirmación que insta un interrogante fundamental: ¿cuáles fueron estas cosas, estos lugares recónditos, que la mirada obtusa de Casal iluminó? Y, en relación a este punto, cabe preguntarse cómo se relacionan estos factores con el modernismo: ¿pueden agotarse los elementos de la poesía casaliana en los parámetros de esta tendencia estética, o acaso hay particularidades que distinguen su producción poética? Estas cuestiones que surgen al enfrentarnos a la poética casaliana instalan la centralidad de la materia poética o naturaleza lingüística del objeto literario que, en palabras de Guillermo Sucre, es el “fundamento de nuestra poesía moderna” (130). Las pistas para resolver estos problemas, entonces, residen en su poesía y en lo que el lenguaje poético que la integra insinúa, en lo que deja vislumbrar.

III. EL EFECTO PICTÓRICO

Por las consideraciones realizadas, no sería erróneo atribuir el origen de gran parte de los rasgos del estilo de Casal a su espíritu ineludiblemente modernista. Sin embargo, como adecuadamente señaló Leo Spitzer, también sería válido sostener que todo rasgo de estilo es intrínsecamente neutro, obtiene su valor bajo una poética específica y “adquiere su particular eficacia sólo por su enlace con tal o cual actitud particular” (14). Una actitud cuya existencia es inherentemente poética: encuentra vida en el poema, allí se manifiesta y de él se alimenta.

Por ejemplo, la cualidad plástica que ha sido definida como un rasgo esencial de la poesía modernista es invocada en Casal con una peculiar y elocuente configuración que en muchas ocasiones excede la mera atención a la imagen. El caso más claro lo encontramos en *Nieve*, su segundo poemario, donde la preponderancia de lo pictórico es explícitamente referenciada en los paratextos de sus tres primeras secciones: “Bocetos antiguos”, “Mi museo ideal” y “Cromos españoles”. Mientras que, en las otras dos, “Marfiles viejos” y “La gruta del ensueño”, el énfasis visual es también evidente.

Sin embargo, el poeta no se conforma solo con la descripción o con la écfrasis, sino que parece él mismo apropiarse de las técnicas de la imagen transmutadas hacia la escritura. Considérese al respecto el poema “Idilio realista”, de su primer poemario, *Hojas al viento*: “Sale el humo en negruzcas espirales/ del fondo de la roja chimenea, y lejos, tras de rocas desiguales,/ la onda de los mares cabrillea” (Casal 72). Casal traza cada objeto, cada rincón, cada detalle, por más ínfimo y fugaz que sea: el poeta se focaliza en la caracterización escénica y todos sus componentes. Casal, además, colorea magistralmente los elementos en sus escenas; hecho notorio en los atributos de su adjetivación: “Negros bueyes, jaspeados de amarillo,”; “saca el lagarto su cabeza verde”; “El negro pavo de rojiza cresta” (Casal 72). Otros tratamientos similares de *Hojas al viento* pueden encontrarse en, por ejemplo, “Del libro negro” —“Sus labios de carmín, que afrenta fueron/ de las fragantes rosas encarnadas,/ el morado matiz de las violetas” (Casal 13)— o en “Acuarela” —“Asomaba a sus pupilas/ la medrosa luz incierta/ que irradian en el ocaso” (15).

Augier (XXVI) sugiere que el efecto pictórico sobresale en el ya mencionado Nieve. Efectivamente, desde el poema inaugural se observa una profundización y condensación de este efecto en comparación con los ejemplos anteriores:

Como en noche de invierno, junto al tronco
vacilante del árbol amarillo,
silencioso el clarín del viento ronco
y de la Luna al funerario brillo,
desciende del brumoso firmamento
en copos blancos la irisada nieve (Casal 89).

Ahora bien: como ya se ha mencionado, lejos de conformarse únicamente con el efecto pictórico, en las composiciones de Casal todos los sentidos tienen la oportunidad de filtrarse, no solo como una exhibición de la sinestesia, efecto privilegiado en la poesía modernista (Henríquez Ureña 16), sino como partes íntegras de sus inusitadas imágenes verbales. Así, no solamente la imagen (o sus reminiscencias) es representada. Nótese cómo se deja atisbar la tenue sugestión del sonido: “Del río azul en las serenas ondas/ circula el pez de fúlgidas escamas,/ escuchando brotar de entre las frondas/ arrullo de aves y crujiir de ramas” (73).

Obsérvese, además, cómo adquieren preeminencia el tacto –“Pisotear el laurel que se fecunda/ con las gotas de sangre de tus venas;/ deshojar, como ramo de azucenas,” (Casal 183) –; el gusto –“Dejadme saborear el goce amargo/ de provocar sus cóleras supremas,” (92) – o el olfato –“Yo sueño en un país de eterna bruma/ [...] donde el húmedo ambiente se perfuma/ con la savia fragante de los pinos,” (209).

Es como si Casal hubiese poseído un gran secreto de transposición artística que hacía fulgurar lo pictórico, como Augier así lo afirma: “Mimaba los colores en su paleta ideal, los descomponía o los integraba con plena conciencia de virtuoso, y con pulso firme y cálculo preciso de los relieves y las proporciones, lograba los efectos propuestos” (XXVI). Sin embargo, como mecanismo de representación, o, quizá, más adecuadamente, de recreación, el gesto no se queda únicamente con lo visual, sino que logra en varios momentos integrar aquellos sentidos que le son ajenos gracias a las posibilidades del lenguaje que Casal en el poema encuentra: la imagen en Casal es, así, la forma en que los sentidos confluyen.

IV. POÉTICA DEL HASTÍO

En el tratamiento del efecto pictórico que se ha mencionado no solo se manifiesta de forma plena de uno de los rasgos prototípicos del modernismo, sino que los matices particulares que adopta este rasgo contribuyen a develar las cualidades excepcionales de Casal, posibles gracias a su expresión estilística. Y así como el efecto pictórico revela un doble juego entre la clara y temprana exhibición de la estética modernista y los elementos que distinguen la poética personal de Casal, podría decirse lo mismo de otro aspecto llamativo de su poesía que, por su carácter reiterativo, cohesiona no pocos de sus poemas.

La obra de Casal parece articularse por algo que, pese a no ser fácilmente aprehensible, es continuamente insinuado por el lenguaje, por un hilo conductor que parece unir gran parte de su poesía y acentuar algunos de sus matices. Es decir, la propia materia del lenguaje que estos poemas integran es la que sugiere la interconexión; un lenguaje que no puede reducirse a operaciones formales de abstracta existencia en los rincones inciertos de la mente, sino un lenguaje explícito y encarnado el cual, como instrumento privilegiado de la

cognición y expresión humana, tiene como función primaria la transmisión de significados (Cuenca y Hilferty 19).

Una reciente tendencia en los estudios literarios, comúnmente englobada bajo el nombre de “poética cognitiva”, es la que ha tomado como estandarte estas nociones sobre el lenguaje inspiradas en las propuestas teóricas de la escuela de la lingüística cognitiva. Una de las nociones que se propone de esta perspectiva, es que los significados no se asocian de forma estática a palabras, fórmulas retóricas o estructuras sintácticas fijas, sino que estos componentes adquieren su valor dentro de marcos semánticos específicos (*semantic frames*) que, en un plano general, en sí mismos “conforman nuestro modo de ver el mundo” (Lakoff 4). Es plausible sugerir, entonces, que los elementos que conforman los distintos rasgos de un poema o una obra, o la labor de un poeta, se integren y se carguen de significación en marcos poéticos particulares y dependan de ellos para adquirir su valor. Así, los significados incorporados bajo un marco poético implicarían “representaciones mentales o imágenes” (Requejo 249) que no se ciñen a lo visual y a lo estático, sino que conciernen a todo tipo de experiencia sensorial y dinámica producida en el enfrentamiento directo con el poema que es en cada ocasión una experiencia única.

Estos puntos resultan de gran interés al considerar un rasgo prominente que irradia en la labor poética de Casal, el cual caracteriza a su poética y, de alguna manera, incide en los demás rasgos. Emilio de Armas, en este sentido, afirma que la obra entera de Casal posee una unidad interna “marcada por una angustia cuya expresión se perfecciona casi hasta la monotonía” (789). Por otro lado, Cintio Vitier señala oportunamente que su poesía “se resuelve en un estado de ánimo dominante: el hastío” (208). Palabra clave para comprender la obra poética de Casal que no debe entenderse como un mero sinónimo de aburrimiento, sino más bien con la carga semántica que etimológicamente posee la palabra: según Coromines, una generalización de la “‘repugnancia’ [o el] ‘disgusto’” (315), cuyas consecuencias, en Casal, implican una conciencia brutal sobre la realidad.

Claro que, como ya se discutió al comienzo de este escrito, la biografía de Casal despierta lecturas que podrían considerar este hastío como algo que no tiene una existencia únicamente literaria, sino más bien decisiva y vital, tal como sugiere Fina García-Marruz (20). Por otro lado, como se ha mencionado anteriormente, si el modernismo es entendido como “la respuesta literaria a la incursión de Hispanoamérica en la modernidad” (Jrade 42) —es decir, una respuesta a la decadencia tanto social como cultural que preponderaba a fines del siglo XIX—, podría hipotetizarse asimismo que el hastío deriva de estos factores que son generales a los poetas modernistas del periodo finisecular.

Sin embargo, el hastío como realidad poética (y, por tanto, lingüística) y como apropiación personal de Casal no deja de ser ineludible. El hastío es en su poesía algo que podría vincularse a nociones tradicionales como el *pathos* o el tono, pero que no se agota en ellas, ni tampoco en la noción de marco anteriormente aludida; es también la condición atmosférica, por aventurar un término, dentro de la cual los demás elementos de su poesía se tiñen de un semblante particular, es la pincelada decisiva de las imágenes poético-verbales casalianas.

“Hastío” es, probablemente, la palabra más recurrente en la obra poética de Casal, pero también es el centro de la constelación alrededor de la que otras palabras se agrupan. Podría establecerse una suerte de campo semántico en el que se enlazaran estas palabras, muchas de ellas copiosamente reiteradas. Entraría en este campo la palabra “frío”, la más “cargada de intencionalidad poética [en Casal]” (García-Marruz 20), a la cual necesariamente deberíamos integrar otras de la misma estirpe como “nacarado”, “glacial”, “nieve”, “hielo”, “helar”, “invierno” o “gélido”, así como palabras que comprometen otras texturas pero que se asocian dentro de la atmósfera del hastío: “tedio”, “marchitarse”, “impuro”, “quimeras”, “hiel”, “abismo”, “cadáver”, “sierpes”.

Los poemas de Casal desprenden “fríos crepúsculos matinales” (162), “lirios de nieve” (165), y una “glacial indiferencia” (15). También de sus poemas surge una atmósfera fría y envolvente creada por “la ancianidad, el tedio y la pobreza;” (98); por “las quimeras de días mejores/ entre llanto, entre hiel y entre sangre.” (158) y por “el impuro amor de las ciudades” (230). El hastío en Casal es primordial y se reviste de invierno; fenómeno cuyas consecuencias atañen, a su vez, al particular uso que Casal hace del efecto pictórico. Tal es así que incluso los colores cálidos tienen razón de ser por su condición invernal, como puede observarse con el amarillo en “Como en noche de invierno, junto al tronco/ vacilante del árbol amarillo,” (89), o también con el rojo en los siguientes versos: “hasta que heló su voz mortal gemido,/ amarilleó su rostro consumido,/ frío sudor humedeció su frente,/ amoratáronse sus labios rojos” (103).

Por todo lo dicho, el hastío se aúna a la consciencia del inevitable carácter perecedero de todas las cosas y de todos los seres, aunque no pueda determinarse cuáles son las causas y las consecuencias de ello. Ya en *Hojas al viento* se encuentran las huellas de este estado de ánimo en poemas como “El arte” en cuyos versos Casal expresa: “cuando probamos, con afán intenso,/ de todo amargo fruto envenenado,/ y el hastío, con rostro enmascarado,/ nos sale al paso en el camino extenso” (44).

Parecería dejarse entrever en otros momentos del poemario, sin embargo, una oportunidad de escape difuminada ante el implacable avance del hastío y la caducidad, aunque esto solo sea posible bajo los efectos de estupefacientes, como en “La canción de la morfina”: “Yo soy el único bien/ que nunca engendró el hastío./ ¡Nada iguala el poder mío!”(83).

En su segundo poemario, *Nieve*, la condición deriva en una especie de enfermedad del espíritu cuyos efectos irreversibles anticipan, en la vida misma, un estado sepulcral: “No me habléis más de dichas terrenales/ que no ansío gustar. Está ya muerto/ mi corazón [...]” (Casal 128). En *Nieve* también leemos *Horridum somnium* donde se condensa y extrema la esencia de la caducidad, y la brutalidad de los actos están acompañados por un lenguaje de un carácter igualmente brutal:

Y, al fulgor que esparcía en el aire,
yo sentí deshacerse mis miembros,
entre chorros de sangre violácea,
sobre capas humeantes de cieno,
en viscoso licor amarillo
que goteaban mis lívidos huesos.
[...]
De mi cráneo, que un globo formaba
erizado de rojos cabellos,
descendían al rostro deforme,
saboreando el licor purulento,
largas sierpes de piel solferina
que llegaban al borde del pecho,
donde un cuervo de pico acerado
implacable roíame el sexo (173).

La consciencia de un destino fatal y frente a él el hastío indeleble que culmina en *Horridum somnium* tendrán su continuación en poemas posteriores, muchos de los cuales fueron publicados de manera póstuma en *Bustos y Rimas*. Aquí se acusa la misma actitud de resignación ante el enfrentamiento con lo perecedero, por ejemplo, en “Nihilismo” –“¿A qué llamarme al campo del combate/ con la promesa de terrenos bienes,/ si ya mi corazón

por nada late” (180)–, o en “Para una muerta” en el que la resignación ante el hastío y la muerte parecen enunciarse con una actitud estoica e, incluso, con dejos de ironía: “Mi cuerpo, devorado por el hastío,/ al reino de las sombras gozoso baja” (224).

Efecto similar se percibe en “Rondeles” cuyos versos iniciales se revisten de un tono confesional: “De mi vida misteriosa,/ tétrica y desencantada,/ oirás contar una cosa, que te deje el alma helada” (188), y cuya actitud parece explicitar lúcidamente, como en el ejemplo anterior, con una voz irónica, el efecto del tiempo y sus irreparables secuelas en los cuerpos: “Tu faz de color de rosa/ se quedará demacrada,/ al oír la extraña cosa/ que te deje el alma helada” (188).

Pero esta lucidez no se presenta como una actitud superadora, sino que en varios momentos se torna ambivalente. Considérese, por ejemplo, estos versos de “Recuerdo de la infancia”:

Una noche mi padre, siendo yo niño,
mirando que la pena me consumía,
con las frases que dicta sólo el cariño,
lanzó de mi destino la profecía,
[...]
Para ti la existencia no tendrá un goce
ni habrá para tus penas ningún remedio
y, unas veces sintiendo del mal el roce,
otras veces henchido de amargo tedio,
para ti la existencia no tendrá un goce (192).

Si se imaginara que esta profecía de alguna manera se disemina en el resto de la obra, y si se pretendiera rastrear esta dispersión escondida de forma fragmentaria, podría aventurarse la interpretación de que la premonición deviene en una maldición a la que solo intermitentemente puede rehuirse. Así, por el pánico de que “el soplo de temprana muerte/ destruya la cosecha de mis sueños” (Casal 208) y la ansiedad que despierta el “anhelo [de] desatar todos los lazos/ que me unan a las cosas de la vida” (217), antes de la inminencia del llamado de la muerte cuyas “lejanas voces” (234) acechan desde lo infinito, se delata una actitud que ante la incertidumbre del profetizado porvenir nunca deja de temer. Y, sin embargo, al mismo tiempo, se manifiesta la vacilación de quien aún pretende luchar contra lo predestinado pese a la profecía de un futuro inapelable; futuro en que el glacial hastío somete implacablemente al sujeto, a quien solo le queda una plegaria que se solloza hacia una deidad incierta:

¡Oh, Señor! Tú que sabes mi miseria
y que, en las horas de profundo duelo,
yo me arrojé en tu gran misericordia,
como en el pozo el animal sediento,
purifica mi carne corrompida
o, librando mi alma de mi cuerpo,
haz que suba a perderse en lo infinito,
cual fragante vapor de lago infecto,
y así conseguirá tu omnipotencia,
calmando mi horroroso sufrimiento,
que la alondra no viva junto al tigre,
que la rosa no viva junto al cerdo. (239).

V. CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de estas páginas se ha reflexionado sobre varios aspectos en torno a Julián del Casal y algunas características de su obra poética con la atención puesta en su aparente lugar marginal. Si Rubén Darío es considerado el centro de renovación estética del modernismo, y si se piensa a José Martí no solo desde la indudable influencia de su vasta obra, sino también como paradigma de la acción política revolucionaria del siglo XIX, no es extraño que Julián del Casal se presente orbitando en la periferia de la constelación. Es como si a Casal lo atravesara, entonces, una doble marginalidad: la que le otorga el hecho de ser un poeta modernista en el contexto latinoamericano, por un lado, y la que resulta del lugar secundario que ocupa dentro del movimiento, por otro lado.

No obstante, quizá por estos mismos factores su obra poética se haya configurado como un prisma mediante el cual las tendencias estéticas de su época son transmutadas hacia una realidad poética de características únicas. De esta manera, la magistral destreza pictórica, el tono predominante del hastío, la lucidez de lo percedero de la existencia, entre otros muchos aspectos, son rasgos que, si bien anclados en las tendencias finiseculares, son ejecutados de manera excepcional por Julián del Casal.

Claro que las circunstancias extra poéticas que fueron resaltadas no dejan de ser puntos pertinentes para una comprensión cabal de la poética casaliana. Esto concierne no solo a cuestiones en torno a los orígenes sociales del modernismo, sino también, por ejemplo, a la inclinación crítica mencionada al comienzo de este trabajo, la cual pretende leer biográficamente la obra de Casal. Es cierto que, al buscar las señales de estos atributos en su poesía, podría argumentarse que por momentos se torna difícil no borrar los límites entre el sujeto poético y la figura de autor. Los mismos poemas son los que sugestionan y posibilitan estos caminos que nunca son erróneos de antemano.

En última instancia, más allá de todas las lecturas posibles, lo verdaderamente insoslayable en la consideración de cualquier poeta es su obra, a la cual necesaria y primordialmente se accede a partir del lenguaje. Esta es la perspectiva por la que se ha optado en este trabajo con el objetivo de que la propia naturaleza de los poemas de Casal sea la que se posicione en el centro de la discusión, y pueda instalarse como una vía directa hacia los elementos articuladores de su poética.

OBRAS CITADAS

- Armas, Emilio. "Prólogo. Julián del Casal en el contexto del modernismo hispanoamericano". *Páginas de vida. Poesía y Prosa*. Casal, Julián. Venezuela: Ayacucho, 2007. Pp. IX- XLVIII.
- Casal, Julián. *Páginas de vida. Poesía y prosa*. Guarenas: Ayacucho, 2007.
- Coromines, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1987.
- Cruz-Malavé, Arnaldo. "Prólogo y notas". *La Habana Elegante* (2021): s/p. Consultado el 27 de febrero de 2021. Link de acceso: http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/Hojas_CruzMalave.html
- Cuenca María y Hilferty, Joseph. *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel, 2007.
- García-Marruz, Fina. "Juana Borrero". *Poesías. Borrero, Juana*. La Habana: Departamento de Publicaciones de la Academia de Ciencias, 1966. Pp. 7-56.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Jrade, Cathy. "La poesía modernista". *Historia de la Literatura Hispanoamericana. II: El siglo XX*. Eds. Gonzáles Echeverría, Roberto y Pupo-Walker, Enrique. Madrid: Gredos, 2006. Pp. 37-94.
- Lakoff, George. *No pienses en un elefante*. Madrid: Editorial Complutense, 2007.
- Lezama Lima, José. "Julián del Casal". *La Habana Elegante* (2021): s/p. Consultado el 27 de febrero de 2021. Link de acceso: http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/Hojas_CruzMalave.html
- Fernández Retamar, Roberto. "Modernismo, noventiocho. Subdesarrollo". *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968*. México D.F.: Asociación Internacional de Hispanistas, 1968. Pp. 345-353.
- Martí, José. "Julián del Casal". En *Portal José Martí* (2021): s/p. Consultado el 27 de febrero de 2021. Link de acceso: <http://www.josemarti.cu/publicacion/julian-del-casal/>
- Morán, Francisco. "Nuestra historia". *La Habana Elegante* (2021): s/p. Consultado el 27 de febrero de 2021. Link de acceso: http://www.habanaelegante.com/home/Nuestra_historia.html
- Requejo, María. "Metáforas, categorías y otras hierbas en Poética Cognitiva". *Lenguaje, Literatura y Cognición*. Eds. Calero, Luisa y Hermosilla, Ángeles. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2013. Pp. 239-252.
- Spitzer, Leo. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1945.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia, ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Vitier, Cintio. *Obras 2. Lo cubano en la poesía*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1998.
- Yurkievich, Saúl. *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets Editor, 1976.