LAS ORDALIAS DEL SUJETO: MI MUSEO IDEAL Y MARFILES VIEJOS, DE JULIAN DEL CASAL

P O R

OSCAR MONTERO

Lehman College, CUNY

Todo gran hombre tiene sus discípulos, dijo Oscar Wilde, y es siempre Judas el que escribe la biografía. No es precisamente el caso de Julián del Casal, ya que tuvo varios amigos que han dejado testimonio de sus gestos, su manera de vestir, sus moradas y su estilo de vida. Es conocida la figura de Casal que surge de los comentarios de sus cofrades. Según ellos, Casal quiso hacer el papel de dandy insular; llenó su cuarto de chinerías y hasta intentó salir a las calles habaneras vestido de japonés. Los comentarios revelan la admiración y el afecto, pero también muestran cierta condescendencia frente a los caprichos casi pueriles de Casal, como si su dandismo superficial provocara en el amigo, si no el desdén, una sonrisa comprensiva y protectora.

Una actitud similar con respecto a Casal ha perdurado y ha definido en parte su figura en los manuales y las antologías. Es el poeta de intensa imaginación y corto aliento, alguien «que tenía del todo quebrado algún resorte vital»¹. De cierto modo perdura la figura de «nuestro pobre Julián», el enamorado de la muerte, «de Thanatos que avanzaba», como lo llamó Darío². Los ensayos de Vitier y de Lezama abren la posibilidad de otras lecturas de Casal, no ya el precursor del modernismo, alabado y encasillado de un zarpazo, sino el precursor de una sensibilidad o de una

¹ José María Monner Sans, *Julián del Casal y el Modernismo hispanoamericano* (México: El Colegio de México, 1952), p. 39.

Emilio de Armas cita y discute los comentarios de los cofrades de Casal en su biografía *Casal* (Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981). De Armas se refiere a «los hiperbólicos elogios de Manuel de la Cruz y Ramón Meza», y cita el testimonio de Morúa Delgado, quien afirma: «aunque 'no hay periódico que no haya reproducido sus versos, [Casal] era impopular en extremo'», p. 126.

² Del prólogo de Darío a los versos de Manuel Pichardo, citado por Monner Sans, pp. 257-258.

actitud que aún compartimos, que incluso surge, a veces disfrazada de novedad, en nuestra literatura contemporánea.

Otros estudios recientes sobre Casal también contribuyen a la transformación de la figura del poeta³, que se aparta de la caricatura del exótico y raro, objeto de la condescendencia o de la burla de sus contemporáneos, y sobrepasa la falsa modestia y las posturas casi adolescentes del propio Casal para animarse de la extraña energía de una actividad visionaria. En el texto de Casal se inscriben contrastes violentos entre el bien y el mal, la oscuridad y la luz, entre un principio masculino, asociado al Genio y a la creación, y un principio femenino, asociado a la Belleza y a valores trascendentes de los cuales depende la salvación del poeta. A estos opuestos románticos suma Casal su inquietud peculiar en medio de la ciudad colonial. Su escritura revela la admiración y la reevaluación de los valores del pasado; revela el deseo de una lectura futura y la conciencia, singularmente moderna, de un proceso subjetivo deliberadamente inscrito, cuyos

³ José Lezama Lima, «Julián del Casal», *Analecta del reloj*, en *Obras completas*, II (México: Aguilar, 1977), pp. 65-99.

Cintio Vitier, *Lo cubano en la poesía* (La Habana: Instituto del Libro, 1970), pp. 283-314.

Desde luego, el concepto de «Precursores del Modernismo», cuestionado por Monner Sans (p. 109), es del estudio de A. Torres-Rioseco (1925), publicado con ese título (New York: Americas Publishing Co., 1963).

Los otros estudios a que me refiero son: Robert Jay Glickman, *The Poetry of Julián del Casal: A Critical Edition* (Gainesville: The Univ. Press of Florida, 1978).

Lee Fontanella, «Parnassian Precept and a New Way of Seeing Casal's *Museo ideal*», *Comparative Literature Studies*, 7 (1970), pp. 450-479.

Priscilla Pearsall, «Julián del Casal: Modernity and the Art of the Urban Interior», *An Art Alienated from Itself: Studies in Spanish American Modernism* (University of Mississippi: Romance Monographs, núm. 43, 1984), pp. 11-39.

En lo que se refiere a la dualidad en Casal, me apoyo en los comentarios de Iván Schulman, «Las estructuras polares en la obra de José Martí y Julián del Casal», *Génesis del modernismo* (México: El Colegio de México, 1966), pp. 153-187; y del mismo autor, «Casal's Cuban Counterpoint of Art and Reality», *Latin American Research Review*, 11, 2 (1976), pp. 113-128. En su artículo, Schulman se refiere a Praz, *The Parallel between Literature and the Visual Arts* (Princeton: Princeton University Press, 1970), y lee en la poesía de Casal: «a voyeuristic rather than a visionary quest for the hidden sense of what lies most immediately beyond us» (p. 122). En mi lectura trato de sugerir que lo «voyeuristic» se inscribe en *Mi museo*, mientras que el «visionary quest» se proyecta en el espacio subjetivo de *Marfiles*. En realidad, no se trata de un proceso lineal, sino de un contrapunteo entre una «mirada» y un «llamado», contrarios de cuya energía se nutre lo visionario en Casal. En *Mi museo*, «the hidden sense of what lies most immediately beyond» impulsa un proceso metonímico, las transformaciones de las figuras del museo, que encadena los sonetos; en *Marfiles* se refrena el despliegue metonímico y el «hidden sense» sugiere la metáfora de un sujeto que busca en el otro el canje de ese sentido.

rasgos más representativos quisiera comentar, fijándome en las dos series de sonetos, *Mi museo ideal* y *Marfiles viejos*, ambas de Nieve, el segundo libro de Casal.

En su trabajo sobre Casal, P. Pearsall afirma que al estudiar el *Museo* debía considerarse que es casi contemporáneo de *Marfiles viejos*, cuyas «propiedades psicológicas» se reflejan «(are mirrored) en *Mi museo ideal*»⁴. En otro estudio sobre *Mi museo*, L. Fontanella corrige a los críticos que han creído ver en los sonetos de Casal una intención representativa respecto a las pinturas de Moreau y que no han tenido en cuenta «Casal's subjectivization of Moreau's works»⁵. Fontanella añade que a Casal no le interesa la representación de los cuadros del pintor francés, sino «the psychological drama» o «the inner life of the poet», presentados a través de las figuras, no del museo, de «mi museo». Es ese gesto subjetivo el que anima la poesía de Casal, el que la distancia del cincel parnasiano para revelar un yo enunciativo inmolado en el vistoso ritual de la letra, deshecho en su propia apoteosis y rearmado en una figura solitaria y poderosa que emite un llamado ni enfermizo, ni artificial, ni patético, más bien vigoroso, insistente, fraternal.

Nieve se publicó en abril del 1892; la serie de diez sonetos de *Mi museo ideal* ya se había publicado en su totalidad en agosto del año anterior⁶. En parte, los sonetos fueron el resultado de un intenso intercambio epistolar que Casal inició con Huysmans y con Gustave Moreau, cuyas pinturas le sirvieron para armar su «museo ideal», es decir, las copias de las pinturas que le envió Huysmans, ya que Casal nunca vio un original de Moreau. En los sonetos no se describen los grabados enviados por Huysmans ni se calcan las descripciones de las pinturas de Moreau en *À rebours*. Más bien se arma en el lenguaje una visión poética propia cuyo protagonista es el poeta, entregado a un proyecto que lo altera y que aspira a alterar a quien lo lea.

En los sonetos de *Mi museo ideal* no aparece la primera persona individual; el soneto introductorio, los diez sonetos sobre las pinturas de Moreau y el poema final «Sueño de Gloria: *Apoteosis de Gustavo Moreau*» presentan la trayectoria creativa del pintor en términos de una dualidad radical. La Belleza, asociada a la figura femenina, se enfrenta al Genio, asociado a la figura crística del poeta/creador. Se trata de una visión apocalíptica compuesta de absolutos opuestos, la desintegración y la muerte frente a la salvación y la gloria, el arte inalcanzable frente a la vida condenada al dolor y la angustia. Para el poeta que contempla la «apoteosis»

⁴ Pearsall, p. 27.

⁵ Fontanella, pp. 476-477n.

⁶ Glickman, p. 181.

de Moreau no hay sitio intermedio. En la intensa luminosidad del ambiente, su figura queda velada, como en una fotografía expuesta a una luz demasiado intensa. Sin primera persona propia, deslumbrada por la grandeza del pintor, la voz enunciativa de *Mi museo* parece condenada a un margen letal, exclusivo, desde donde mira los cuadros dorados del museo. Según Pearsall, en *Mi museo* se reflejan «las propiedades psicológicas» de *Marfiles viejos*. Quizás no se trate precisamente de reflexión, sino de anamorfosis; no hay espejo, hay espejismo. En *Marfiles viejos* se abre una brecha entre los absolutos opuestos de *Mi museo* y se instala en ella un sujeto enunciativo declarado, una figura alterada, como en un espejo de feria.

Mi museo comienza con el soneto «Vestíbulo: Retrato de Gustavo Moreau». A pesar de su insistencia, Casal nunca logró obtener una foto del pintor francés. Le envió la suya, como era su costumbre, pero Moreau se negó a reciprocarse el gesto; el pintor quería que lo juzgaran por su arte y no por su semblante⁷, a diferencia de Casal, cuyo desarrollo poético lo distancia del artepurismo y la objetividad parnasianos. En el poema de Casal la figura del pintor se compone del «rostro que desafía los crueles / Rigores del destino; frente austera / Aureolada de larga cabellera» y en la última estrofa «sus ojos soñadores». En la segunda estrofa, Moreau se transforma en un dios del arte, «Creador luminoso como Apeles, / Si en la Grecia inmortal nacido hubiera». Se trata de una figura apoteósica del artista, armada de las imágenes de un pasado maravilloso y arruinado: «Vive de lo pasado entre las ruinas / Resucitando mágicas deidades»⁸.

Los dos sonetos que siguen, «Salomé» y «La aparición», tienen dos puntos de referencia: las pinturas de Moreau y la descripción que de ellas hace Des Esseintes en la novela de Huysmans, la lectura indispensable de los decadentes. En el poema de Casal, la luz dispersa, «el suave / Humo fragante por el sol deshecho» se concentra en la figura danzante de Salomé. Casi incorpórea, la figura de la bailarina fatal se compone de la misma luz que la refleja, «Estrellada de ardiente pedrería». Al final del poema surge uno de los símbolos más potentes de la poesía de Casal:

Salomé baila y, en la diestra alzado,
Muestra siempre, radiante de alegría,
Un loto blanco de pistilos de oro.

⁷ *Ibíd.*, p. 186. «Vestíbulo» se publicó en *El Figaro* de 15 de enero de 1892. Casal ya le había enviado una copia manuscrita a Moreau el 15 de diciembre del 91.

⁸ *Obra poética* (La Habana: Letras Cubanas, 1982), p. 139. Todas las referencias a los poemas de Casal son de esta edición. Los poemas se identificarán por su título o por el número romano que les corresponde; cuando no sea así, se dará en el texto el número de la página de esta edición, entre paréntesis.

No se trata de un objeto más del trillado catálogo modernista. En casa de los Borrero, la familia amiga de Casal, el pequeño Esteban arranca un lirio y dice: «Toma, Casal, éste es el lirio de Salomé». «La equivocación del hijo», «lirio» por «loto», dice Emilio de Armas, «ratificada por el padre al narrar la escena», conmueve a Casal. «Se arrojó sollozando entre mis brazos», cuenta Borrero Echeverría⁹. Lezama comenta la escena y dice que el poeta «siente como la futura plástica en que su obra va a ser apreciada y recibe como una nota anticipada»¹⁰. En el primer soneto, la imagen triunfal de Salomé, «radiante de alegría», alza el lote y lo transforma, con ese gesto, en la imagen del deseo, en una figura fálica, no precisamente en el sentido metafórico que señala Praz en la Salomé descrita por Des Esseintes, sino en función de cifra intercambiable en una serie, lote/lirio/cabeza/maza, de cuyo impulso sustitutivo depende el despliegue en cadena de los sonetos¹¹.

En el segundo soneto, «La aparición», la figura de Salomé se despoja de su vestimenta dorada y su cuerpo se reduce a «oro y perlas, zafiros y rubíes». Al final del poema, en lugar del lote surge la cabeza «del Precursor decapitado» y «Huye» Salomé. La figura huidiza de la bailarina se va reduciendo: primero al brillo de su vestido de brocado y luego a las piedras preciosas que la adornan. Igualmente, la cabeza decapitada del profeta se dispersa en cuanto aparece «en gotas carmesíes». La imagen fragmentada, casi pulverizada, de los sonetos corresponde, por una parte, al intertexto pictórico en el cual el trazado firme de un contorno contribuye a la *platitude* de la imagen y a su aparente difusión en relación a la luz tamizada característica de Moreau. Por otra parte, la pulverización de la imagen en Casal corresponde al *motif* reiterativo del ojo y la mirada, que apela al lector para alejarlo de la representación y enfrentarlo a un proceso subjetivo que requiere su presencia¹².

⁹ De Armas, *ob. cit.*, pp. 137-140, discute el episodio y cita de Esteban Borrero Echeverría, «In memoriam (Por Julián del Casal). El libro de Salomé», *El Figaro*, 22 de octubre de 1899.

¹⁰ «Julián del Casal», *Analecta del reloj*, en *Obras completas*, tomo II (México: Aguilar, 1977), p. 71.

¹¹ Mario Praz dice que el lote de Salomé en la descripción de Des Esseintes tiene valor fálico. Para purificar los órganos sexuales de los muertos, añade, los egipcios los cubrían de pétalos de flor de lote. *The Romantic Agony [La carne, a morte e il diavolo nella letteratura romantica]*, 1933]. Trans. Angus Davidson (New York: Meridian Books, 1956), p. 293.

¹² Se podría decir que en el «museo» de Casal se inscribe una versión peculiar de la «pulsión de ver», el deseo de un sujeto que «mira» para «ser mirado», que deja en la escritura el residuo de ese deseo. No se trata precisamente del sujeto idealista, sartreano, de la conciencia reflexiva, sino el sujeto que reconoce en el tráfico de la letra la necesidad del Otro, a quien ofrece su palabra para que ésta le sea

La imagen plástica se fragmenta para marcar la ruina de la ilusión representativa. De esa ruina surge el «ojo visionario» de *Mi museo ideal*, la mirada que requiere que el lector no sólo contemple los cuadros del museo, sino que participe en el espacio compartido de la letra. La identificación convencional entre Prometeo y su «ojo visionario» y la figura del poeta es evidente en *Mi museo* y en otros poemas de *Nieve*, en «Las Oceánidas», por ejemplo. En la Introducción a *Nieve* declara: «Estas frías estrofas descendieron / De mi lóbrega mente visionaria» (p. 118). Fontanella señala que en «Galatea», el cuarto poema de *Mi museo*, Polifemo mira hacia el lector, y que el «ojo», al final del poema, aleja al lector del detalle figurativo (*representational*) y lo aproxima al significado del poema (*the poem's meaning*)¹³. Parte de ese *poem's meaning* es el proceso subjetivo inscrito en la obra de Casal, en particular en *Mi museo ideal* y *Marfiles viejos*.

En el resto de la serie, la Belleza, asociada a un principio femenino erótico, encarnado inicialmente en Salomé, y el Genio, asociado a un principio masculino creador, encarnado inicialmente en Moreau, se transforman en una progresión de contrarios, a partir de cuya oposición violenta avanza el poema. «El precursor decapitado» de «La aparición» anuncia la llegada del mártir crístico de «Prometeo»: «Bajo el dosel de gigantesca roca / Yace el Titán, cual Cristo en el Calvario». «Indiferente y solitario», el Prometeo-Cristo de Casal busca su única redención en el futuro:

Su pie desnudo en el peñasco toca
 Donde agoniza un buitres sanguinario
 Que ni atrae su ojo visionario
 Ni compasión en su ánimo provoca.
 Escuchando el hervor de las espumas
 Que se deshacen en las altas peñas,
 Ve de su redención luces extrañas.

En una carta a Moreau, Casal repite: «Vuestro Prometeo es un Cristo pagano»¹⁴, y, en efecto, la figura del mártir en este soneto se aparta del intertexto bíblico y se centra en el «ojo visionario», que vislumbra algo

devuelta. Son los signos de la fe en ese intercambio, más allá de la muerte y de la misma gloria o del infierno, los que animan el gesto oblativo de Casal. Me refiero a las señales legibles en su poesía de la «dépendance signifiante» del sujeto, presa de «un regard par moi imaginé au champ de l'Autre». Cito de J. Lacan, «Du regard comme objet petit a», *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (Paris: Seuil, 1973), pp. 63-109.

¹³ Fontanella, p. 462.

¹⁴ Glickman, p. 181.

vago, misterioso y deseado en un futuro, cuya visión, por borrosa que sea, es redentora. Con el «ojo visionario» de Prometeo se desata un paradigma (mirar, ver, visión) que altera la función puramente descriptiva de los «cuadros» de Casal, que aleja al lector de lo que Fontanella llama *representational detail* y lo acerca al «significado del poema», *the poem's meaning*, pero ese significado no se reduce a valores tradicionales como la Belleza o el Genio —valores desechados en *Marfiles viejos*— ni se reduce tampoco a un *inner life of the poet*, inaccesible por definición. Al contrario, al señalar el aspecto autorreferencial del signo poético, lo cual no le roba su carga representativa, el «ojo visionario» de Prometeo define un espacio subjetivo alumbrado por el reflejo peculiar de la visión casaliana. El triunfo de la imagen de Salomé, cuya figura se insinúa metonímicamente en la pedrería que la adorna, es fugaz. Su cuerpo, blanco, luminoso, carente de perspectiva, como en la pintura de Moreau, se deshace en el brillo de las piedras preciosas. Si su figura es copia de una copia, esa figura «Huye» frente a la imagen poderosa, e igualmente transitoria, de la cabeza decapitada de Yokanahán, que anuncia la llegada de Prometeo y «su ojo visionario».

En «Galatea», el ojo de otro titán también se fija en una figura tan seductora como la de Salomé, pero inmóvil, castigada a la fijeza de Endimión. En los cuadros de Moreau hay cierta semejanza entre los rasgos de Prometeo y los de Polifemo y entre la mirada fulminante que comparten. Casal no desperdicia el parecido. En «Galatea», la figura femenina, aunque «del sueño el bien disfruta», triunfa: «Polifemo, extasiado ante el desnudo / Cuerpo gentil de la dormida diosa, / Olvida su fiereza, el vigor pierde.» En «Elena», el quinto soneto de la serie, el triunfo de la figura femenina es total. Vestida como Salomé, «Envuelta en veste de opalina gasa, / Recamada de oro», Elena vigila el llano cubierto de cadáveres. Su triunfo horrible es total y su trofeo es un lirio que alza en la mano como el loto de Salomé:

Indiferente a lo que en torno pasa,
Mira Elena hacia el lívido horizonte
Irguiendo un lirio en la rosada mano (p. 142).

En el sexto soneto, «Hércules ante la Hidra», el poema central de la serie de *Mi museo ideal*, los dos contrarios, Hércules y la mujer-monstruo, se enfrentan en otro campo de batalla. Elena se transforma en «la Hidra de Lerna», d-Ele(r)na; tanto la mujer como la figura monstruosa surgen de un ambiente brumoso de «Vapor disuelto» alumbrado por destellos. En «Hércules ante la Hidra», la figura femenina se transforma en la figura monstruosa y apocalíptica comentada por Praz. Al igual que en los cua-

dros de Moreau, en Casal, la figura de la mujer bella es también monstruosa y encarna el Mal y la Muerte. Según Praz, es un tema favorito de Moreau¹⁵; en Casal es algo más que un tema favorito: se trata de una oposición fundamental en su visión poética entre principios contrarios encarnados en una figura masculina y una femenina que se alternan en la posesión del «vigor» creador, usurpado provisionalmente por Salomé-Elena y su loto-lirio erguido fálicamente, recuperado por Hércules-Apolo y transformado en la unión apoteósica entre Elena y Moreau en «Sueño», el poema final de *Mi museo*¹⁶.

A la figura de la mujer fatal convertida en Hidra multicéfala se enfrenta un Hércules-Apolo, «Firme en la diestra la potente maza». La flor de loto de Salomé y el lirio de Elena se transforman en «la potente maza» de Hércules, otro titán a quien le toca redimir a sus precursores, San Juan-Prometeo-Polifemo. El Hércules de Casal se asocia explícitamente a la figura del artista, inicialmente encarnada en Moreau; a los dos los coronan los «laureles» del poeta. Igual que Prometeo y Polifemo, Hércules fulmina con la mirada, dirigida a la figura monstruosa de la Hidra. Casal no menciona el triunfo legendario de Hércules; el poema termina cuando el titán se enfrenta al monstruo y lo mira, «Fulminando en sus ojos la amenaza». Al igual que «Prometeo» («negras pupilas» del buitre), «Galatea» («su ojo verde») y «Elena» («Mira Elena»), «Hércules ante la Hidra» termina con el *motif* del «ojo visionario», el ojo voraz, fulminante.

Derrotada la Hidra-Elena, *la belle dame Sans Merci* transformada en monstruo, la Belleza renace en la «Venus Anadyomena» del séptimo soneto, en el cual Salomé-Elena se transforma en una Venus «de ojos maternales», igual que sus precursoras, «Envuelta en luminosos arreboles». El *motif* de la flor levantada en la diestra, igual que «la potente maza» de Hércules, reaparece, pero esta vez la mano erguida, la que ha alzado la cifra sustitutiva loto/lirio/maza, se multiplica en «las manos elevadas» de «Blancas nereidas» que ofrecen «Igneas ramas de fúlgidos corales». En «Venus Anadyomena», la figura femenina aparece transformada, literalmente renacida. Igualmente benéfica, aunque más misteriosa, la figura femenina en «Una Peri», soneto VIII, se hace casi incorpórea («Blanca peri su cuerpo balancea») para convertirse en puro resplandor: «aurora», «claro brillo de la luz fébea», «oélico palacio», «fúlgida marea» —como si el cuerpo tentador y corrupto de Salomé se hubiera transformado en «visión lumínica de plata».

¹⁵ Praz, p. 295.

¹⁶ Si no resultara anacrónico, sería tentador decir que se trata de una versión modernista de la oposición entre el *Yin* y el *Yang*, los dos contrarios de la sabiduría china, de cuya compleja interacción depende el destino de las criaturas y las cosas.

«Júpiter y Europa», soneto IX, prefigura la unión final entre principios femenino y masculino. En este penúltimo soneto de la serie surge otra entidad que recoge el *motif* de la mirada. Frente al cuadro convencional del rapto de Europa-Venus, mira una multitud incolora:

Mientras al borde de la ruta larga,
Alza la plebe su clamor sonoro,
Mirándola surgir de la onda amarga.

La mirada de la plebe opaca el triunfo de Júpiter, como si se quisiera distanciar el intertexto mitológico que ha servido de base a la serie de sonetos. Lo mismo ocurre en el último soneto, «Hércules y las Estinfálidas», en el cual Hércules parece vengar el martirio de Prometeo cuando dispara sobre las aves que plagan el lago de la Arcadia. El impacto plástico de los primeros sonetos parece disminuir al final de *Mi museo ideal* frente al *motif* reiterativo de la mirada, que complementa, y a la vez refracta, la oposición entre los contrarios de los primeros sonetos.

En el último soneto se cierra y se afirma el *motif* del ave fatal que atraviesa toda la serie. Las Estinfálidas que hostigan el lago apenas vuelan; en realidad, forman parte de un paisaje terrible: «Entre gigantes / Rocas negras de picos fulgurantes, / El dormido Estinfalo centellea.» La roca en forma de ave aparece también en «Galatea», donde se confunde con Polifemo: «... Salpicando de espumas diamantinas / El pico negro de la roca bruta, / Polifemo, extasiado...» La roca-pájaro también se confunde con el buitre de «Prometeo» que yace sobre «el peñasco». El triunfo final de Hércules-Prometeo, «su viril despecho», sobre el pájaro-roca-pico representa la victoria momentánea del principio creador sobre una fuerza contraria devoradora y anuncia la llegada de la figura laureada de Moreau en «Sueño de Gloria: *Apoteosis de Gustavo Moreau*», el poema de diez estrofas irregulares que concluye la serie de diez sonetos de *Mi museo ideal*.

Casal no dejó de ocuparse del aspecto gráfico de sus poemas y supervisó la distribución, la puntuación y el *layout*, incluso después de entregado el libro a la imprenta. Ya iniciada la composición tipográfica de *Nieve*, decidió colocar «Sueño» al final de la serie, otorgándole así al poema un peso que no hubiera tenido de haber permanecido dentro de la serie de sonetos¹⁷. Según Fontanella, el poema final de *Mi museo* presenta la visión propia de Casal, la transformación de la *persona* del poeta a través de un Moreau-Creador, a su vez transformado, transubstanciado, en la unión con la Elena-lirio, «La Belleza del Genio enamorada». En la imagen final tota-

¹⁷ Glickman, p. 215.

lizante se borran los límites espacio-temporales, y la «expansión» de la forma poética corresponde a la «*expanded consciousness*» del poeta¹⁸. Pero, desde el punto de vista formal, «Sueño de Gloria» sólo puede parecer una «expansión» en relación a los sonetos que lo preceden; el acento regular y la monótona rima consonante a veces muestran el lejano eco del ejercicio escolar¹⁹. Se diría entonces que la novedad del poema depende del contraste entre intertextos bíblico y pagano, contraste que acompaña la transformación de la *persona* poética en Casal. Sin embargo, P. Pearsall señala que la presentación «alegórica» del arte, como la unión del Genio y la Belleza en «Sueño», es una estrategia trillada («*trite*»), que disminuye el impacto radical de modernidad de *Mi museo ideal*²⁰. Esto significa que, para Pearsall, la imagen de Moreau-Creador, «Divino, patriarcal y esplendoroso», frente a una Elena coronada de «destellos / Deslumbradores» que «Balbucea, postrada de rodillas, / Frases de amor ante los pies del Genio», se aproxima al refinamiento pueblerino de juego floral. Por una parte, los diez sonetos manifiestan la tensión entre un principio creador y una energía benéfica y devoradora, tensión que fascina y consume a la entidad enunciativa, velada detrás del *motif* reiterativo del «ojo visionario», el cual abre en *Mi museo* un espacio subjetivo donde debe inscribirse la presencia ineluctable de alguien que lee. Pero en la unión alegórica del último poema, la carga del intertexto cristiano-mitológico afloja la tensión entre contrarios; se amortigua el llamado al lector y se presiente la fuga frente a lo que Lezama llama «una refinada cursilería»²¹.

Habría que sopesar de nuevo el poema final y considerar que sus imágenes trilladas no pretenden resolver alegóricamente la dinámica oposición de contrarios de los sonetos, sino que refractan esa dinámica y la proyectan a otro nivel, donde se lee la «*expanded consciousness*» del poeta que menciona Fontanella. La percepción de esa conciencia «expandida» no depende precisamente de una expansión formal que el poema no demuestra; más bien debe depender de una lectura que reconozca en «Sueño» una intención oblicua: glorificar las imágenes plásticas de Moreau y marcar, a la vez, la frontera infranqueable entre el pincel y la pluma, entre los destellos de la imagen luminosa y los tenues relieves de la letra inscrita. Sin embargo, no es cuestión de adjudicar a Casal una ironía deconstructivista que le permitiera armar la unión alegórica entre el Genio

¹⁸ Fontanella, p. 472.

¹⁹ Dice Vitier que de los «ejercicios retóricos» de las aulas jesuitas «encuentra Lezama rastros en algunas poesías de *Hojas al viento*», ob. cit., p. 295.

²⁰ Pearsall, p. 32.

²¹ Lezama, p. 85.

y la Belleza para situar en su ruina «la mirada» subjetiva y seductora de *Mi museo*. Si hay en «Sueño» una versión alegórica de la unión entre la Belleza y el Genio, que a la vez se distancia irónicamente del artepurismo apoteósico de Moreau, habría que reconocer en Casal la intención de superar la visión estética de Moreau. En su correspondencia con el pintor, Casal muestra todo lo contrario; su característica humildad oscila incómodamente entre la fórmula epistolar y la admiración del *fan* adolescente frente a un *pop star*. En su primera carta a Moreau, escribe: «Vous avez en moi le plus obscur et le plus petit, mais le plus fervent, le plus sincère, le plus fidèle, et le plus loyal de vos admirables et dévots serviteurs»²². Si en sus cartas Casal marca la distancia entre la obra de Moreau y su propia labor, si aparece como el pobre insular frente al maestro cosmopolita, en su poesía las distancias son otras. En ella, Casal supera el artepurismo objetivista parnasiano; los signos de su *subjectivization* de los cuadros de Moreau complementan, en «Sueño de Gloria», el despliegue un tanto trabajoso de la utilería modernista.

Al igual que los sonetos, «Sueño de Gloria» carece de una entidad enunciativa señalada por el pronombre personal, pero en los sonetos se sobrepasan los límites de la descripción, en parte a través del *motif* ocular y su llamada al lector, y se produce una intimidad peculiar que queda lejos de la objetividad escultórica que Casal admiró en Moreau y en los poetas parnasianos. Sin embargo, en «Sueño», la distancia de la voz enunciativa respecto a lo que describe es radical y el *motif* ocular es tenue; no es sorprendente que el lector se pierda en el catálogo de terciopelos sombríos y doseles verdinegros. Aun así, en la quinta estrofa, frente a la figura de Moreau-Dios, se abren los sepulcros y surge una serie de imágenes terribles que opacan el brillo fatigado del *décor* modernista. Es precisamente en esta estrofa donde resurge el *motif* de la mirada, identificada fugazmente con una entidad enunciativa que todo lo mira y que apenas se esconde en el uso poco corriente de una tercera persona impersonal próxima al *on* del francés: «y se mira / Revolotear en el ambiente denso / Enjambre zumbador de verdes moscas ... Atónita descubre la mirada / La blancura amarilla de los huesos». En el «se mira», la voz enunciativa se distancia de un paisaje convencional de «brumas opalinas» y se sitúa en un «ambiente denso», donde se evoca el fantasma severo de Baudelaire, como si la voz enunciativa de Casal no lograra borrarse en una ilusoria objetividad impersonal. De ese fracaso, el fracaso de una voz enunciativa que no sabe o no quiere ocultarse del todo en el aparatoso epitalmio a «los eternos desposados», surge la mirada intensa del sujeto casa-

²² Del 15 de agosto de 1891; Glickman, pp. 140-141.

liano, perdurable, magníficamente inscrito, donde «el ambiente lumínico embalsaman / Las flores de jardines celestiales»²³.

Si en *Mi museo* todo es superficie, mirada, intertexto, en *Marfiles viejos* surge una voz poética declaradamente subjetiva, marcada por una primera persona enunciativa de cuya angustia, de cuyo «vacío profundo» se alza una palabra que busca una redención propia, la redención de una lectura futura, siempre inminente.

La riqueza del intertexto pictórico de *Mi museo ideal* se complementa en el punto de vista subjetivo, casi-biográfico, de *Marfiles viejos*. Al dedicarles poemas «A un amigo», «A mi madre» y a «Mi padre», el poeta reconstruye una biografía que se nutre y a la vez se aparta de los datos de la vida real. El segundo poema dedicado al amigo, «Al mismo (*Enviándole mi retrato*)», sugiere la superposición de la imagen del amigo, la imagen del otro, a una imagen del poeta que se perfila en los sonetos; alude a la construcción provisoria de un «Pasaje espiritual» propio, el séptimo soneto en la serie. La figura del amigo presenta la salud corporal y espiritual que le falta al poeta —«Aguila que vivió presa en el lodo» (p. 158)—, que fabrica su autorretrato a partir del contraste con el amigo dichoso. El poeta comparte la derrota de Polifemo «absorto y mudo» frente a la Galatea dormida en «El pico negro de la roca bruta» y le dice al amigo: «Y sólo encontrarás en mis facciones la indiferencia del que nada ansía / O la fatiga corporal del bruto» (p. 158). La alusión al Polifemo de *museo* («roca bruta») en *Marfiles viejos* («bruto») incluye a los otros «titanes»: Prometeo, martirizado en la «gigantesca roca» por el buitre, y Hércules, triunfante sobre los pájaros «entre gigantes / Rocas negras de picos fulgurantes» (p. 145). El triunfo de Hércules, «firme en la diestra la potente maza», sobre los pájaros de Estinfalo, corresponde a la derrota inicial del poeta en *Marfiles viejos*, que le dice al amigo en «Al mismo»:

Despójate de vanas ilusiones,
Clava en mi rostro tu mirada fría
Como su pico el pájaro en el fruto (p. 158).

²³ Los tres sonetos de la sección *Cromos españoles* se intercalan entre *Mi museo ideal* y *Marfiles viejos*. Rico en imágenes sensoriales, los tres sonetos presentan una pausa entre las visiones lumínicas de *Mi museo* y la angustia subjetiva de *Marfiles viejos*. «Una maja» y «Un torero» presentan dos figuras fijas, de corte parnasiano, donde el movimiento se petrifica: «Y surge de sus dedos la castañeta / Cual mariposa negra de entre el granizo». En el tercer soneto, «Un fraile», la figura solitaria («Cesta de provisiones su mente forja»), parece apartarse de la fijeza plástica de los otros dos sonetos, como si el fraile solitario avanzara hacia el ámbito terrible de *Marfiles*. Separadas por el colorido estático de *Cromos*, las dos series, *Marfiles* y *Museo*, forman un díptico cuyos tableros se complementan.

En *Mi museo ideal*, el «vigor» de los titanes, y finalmente de Moreau-Creador, triunfa sobre el poder devorador, castrante, asociado a las figuras femeninas. Al triunfo de las figuras heroicas, que culmina en el matrimonio apoteósico de Moreau-Elena, se opone la derrota inicial del poeta en *Marfiles viejos*, cuyo deseo de la mirada del «amigo» implica el reconocimiento de una carencia devoradora. En las visiones oníricas del poema final de *Nieve*, «Horridum Somnium», esa carencia se relaciona explícitamente a la castración: «Donde un cuervo de pico acerado / Implacable roíame el sexo» (p. 192), igual que al «pobre ahorcado mudo» de Baudelaire en «Un Voyage à Cythère», «à coups de bec absolument châtré». En *Marfiles viejos*, la subjetividad declarada de «A un amigo» y «Al mismo» se asocia implícitamente a la castración a través del paradigma pico-pájaro, que a su vez alude a Prometeo y a los otros titanes de *Mi museo*; así se trazan los rasgos distintivos de la persona casaliana en *Nieve*, un Prometeo cuyo gesto más subjetivo, el llamado «A un amigo», no se aparta de una carencia que tortura su centro vital, «el sexo» roído por «pico acerado», como si esa tortura fuera el precio de su oferta al mismo amigo, el precio del gesto oblativo de quien «Te enseñará, rimando sus congojas» (p. 158).

La voz enunciativa de *Marfiles viejos* se distancia de los ideales clásicos de la Fama, la Belleza y el Genio evocados en *Mi museo ideal*. El poeta se despoja de lauros y diademas; su figura contrasta con la figura apoteósica de Moreau. Al poeta de *Marfiles* lo acompañan «cuervos sepulcrales» que se transforman en vagas «figuras espectrales», en un ámbito donde el pasado clásico, tan vistosamente reconstruido en *Mi museo*, ya no lo sustenta: «Del pasado no llevo las señales», dice en «Pax Animae» (p. 159). La energía visionaria de la poesía de Casal surge precisamente del derrumbe de las imágenes consagradas de *Mi museo*, de la oposición de contrarios cuya pugna «Atónita descubre la mirada». Pero si en *Mi museo* todo es mirada, en *Marfiles*, cerrados de espanto los ojos, el oído percibe otros rumores:

Tan sólo llega a percibir mi oído
Algo extraño y confuso y misterioso
Que me arrastra muy lejos de este mundo (p. 159).

En *Marfiles*, la apoteosis poética de *Mi museo* se refracta y se transforma en un proceso de contrapunteo anamórfico. El yo de *Marfiles* no comparte los premios consagrados de la labor poética: fama, belleza, genio y salvación. Aquí la crítica ha solido ver un resentimiento característico de Casal. Casal rechaza esos valores, se dice, porque no los alcanza, porque la enfer-

medad y la ruina económica le impiden llegar a su meta. Pero el rechazo propuesto en *Marfiles* es sólo un paso en la marcha poética de Casal; implica la renovación de valores poéticos y la entrada del poeta en otro ámbito. En «A un crítico», la voz enunciativa se impone en el «Yo sé» con que comienzan las dos primeras estrofas; ese «yo» se distancia de la figura del artista que ya ha alcanzado su meta:

Yo sé que nunca llegaré a la cima
 Donde abraza el artista a la Quimera
 Que dotó de hermosura duradera
 En la tela, en el mármol o en la rima;

En *Marfiles viejos*, el poeta no puede llegar a «la cima» que alcanza el pintor, el escultor o el cantor. La pintura, la escultura y la rima sugieren un paradigma que alude a la estética parnasiana, tan mencionada en relación a la obra de Casal. Con el «nunca llegaré» se cierra para la *persona* poética de Casal la entrada al ámbito parnasiano de «hermosura duradera». En la segunda estrofa, «cima» (altura) se transforma en «sima» (abismo); la muerte y el olvido acechan al poeta que no logra «la cima», y «la sima» se abre sobre la segunda parte del poema:

Yo sé que el soplo extraño que me anima
 Es un soplo de fuerza pasajera,
 Y que el Olvido, el día que yo muera,
 Abrirá para mí su oscura sima.

«Sima» es una voz prerrománica de origen incierto; su misterio de cavidad grande y profunda en la tierra convoca *le gouffre* de Baudelaire, cuya figura tutelar nunca está lejos de la producción de Casal. La imposibilidad del encuentro con la Quimera de la Fama y la Belleza lleva al poeta al abismo, pero no es el abismo del silencio; de él surge la imagen criolla de «lo nuevo» de Baudelaire, la novedad de Casal, los rasgos más relevantes de su modernidad.

En los dos tercetos de «A un crítico» se afirma el valor de una voz poética propia de Casal, que no se define en términos de valores consagrados, asociados a la estética «En la tela, en el mármol o en la rima». En Casal, la figura del poeta se transforma en el sueño y en la infancia. El niño, figura privilegiada en otros dos visionarios, Blake y Martí, uno lejano, el otro próximo a Casal, encarna una sabiduría que el adulto pierde y a la cual el poeta aspira; además, el sueño le ofrece «el soplo extraño» que impulsa su labor. Casal combina los dos, el niño y el sueño, en una figura: un niño que duerme y que se opone al terror del abismo. Después de

enfrentarse a la «oscura sima», el poeta surge transformado en el niño visionario:

Mas sin que sienta de vivir antojos
Y sin que nada mi ambición despierte,
Tranquilo iré a dormir con los pequeños,
Si veo fulgurar ante mis ojos,
Hasta el instante mismo de la muerte,
Las visiones doradas de mis sueños.

«A un crítico» es literalmente el poema central de *Marfiles viejos*; lo es también en un sentido simbólico. Se rechazan la Fama y la Belleza y se abre el abismo, pero no se clausura la llegada de la letra, siempre animada por la posibilidad de una lectura futura.

En *Mi museo ideal*, frente a la unión final de la Belleza y el Genio, la voz enunciativa parece alejarse del ambiente «lumínico», como si el valor plástico de los «cuadros» quedara, a fin de cuentas, fuera de su alcance, como si sólo le llegaran sus destellos. En *Marfiles viejos*, el yo enunciativo aspira a definir en la letra un espacio poblado de figuras deliberadamente apartadas del brillo y la plasticidad del «museo». El «búho» se convierte en el ave tutelar del soneto «Flor de cieno», donde afirma el poeta, con dejo casi martiano:

Yo soy como una choza solitaria
Que el viento huracanado desmorona
Y en cuyas piedras húmedas entona
Hosco búho su endecha funeraria.

En Martí, el «águila blanca» estelar es el polo superior de un paradigma animal que figura, dice Angel Rama, «en una operación visionaria... minuciosamente registrada». El águila martiana corresponde al «'albatros' baudelaireano» y al «'cisne' mallarmeano-dariano», símbolos del poeta y de «la libertad humana, en oposición a la constricción social», «el águila (que) se arrastra» de Martí²⁴. En *Marfiles viejos*, las aves son precisamente las aves fatales del polo inferior del paradigma martiano, el «Aguila que vivió presa en el lodo», «cuervos sepulcrales», «aves negras». Pero también aparece el «hosco búho», custodio de un reino interior propio: «una urna cineraria / Sin inscripción, ni fecha, ni corona». La urna de Casal presenta un exterior liso, sin relieves, sin escritura. Su valor está en el interior: «Mas dentro, donde el cieno se amontona, / Abre sus hojas

²⁴ «Martí, poeta visionario», *Insula*, año XXXVII, núms. 428-429 (julio-agosto 1982), p. 20.

fresca pasionaria.» En el «dentro» que se propone en «Flor de cieno» surge la pasionaria, la flor americana olorosa y solitaria.

En el primer terceto, el canto del búho espanta a los hombres que no ven otra cosa que amargura y horror en las palabras del poeta. El mismo Casal que dedica el soneto central de la serie «A un crítico» parece prever las lecturas que se han hecho de su poesía cuando se refiere a «los hombres» que «huyen» al oír el canto del búho, apartándose sin ver más allá de una morbosidad, física y espiritual, asociada a la figura de Casal desde un principio. Por supuesto, nadie negaría la realidad de su enfermedad y el uso simbólico que hace de ella en su poesía. Sin embargo, la enfermedad y la muerte entran en la poesía de Casal para ser transformadas en el deseo de lo que Vitier llama «lo otro» «un rumor confuso que lo atrae», cuyo eco deja inscrito para que sea oído, o leído, como «un legado oculto y precioso». Dice Vitier, la «risa amarga» de Casal está hecha «para que *nosotros* podamos oírla»²⁵. En Casal, el vigor está en la letra, en su oscuro llamado; la decadencia, en el cuerpo y en su devoradora enfermedad. Pero los signos de la enfermedad y el sufrimiento son otra cosa que el lamento de un inválido. La enfermedad se opone a la labor literaria y marca su ineluctable final; es la cifra, el *objective correlative*, de una desintegración implícita en el manejo de la letra, en una fórmula de fruición y clausura inscrita de manera peculiar.

El sujeto visionario de Casal emite un llamado urgente que convida a compartir la peculiar fraternidad de la letra. Los que «huyen» de la morbosidad casaliana no han sabido leer la otra cara de la superficie indiferenciada, «Sin inscripción, ni fecha, ni corona», de la «urna cineraria»:

No ven que, como planta siempre verde,
Entre el negro raudal de mi amargura
Guarda mi corazón su esencia pura (p. 164).

Si Casal reconoce que la enfermedad y las penurias del vivir lo aplastan, su angustia no nos llega en un canto torcido y jadeante, marcado aún por una frustración a mediatinta.

No se debe olvidar su labor periodística y su participación en la sociedad colonial de la capital cubana. Casal comprendió bien la situación del poeta en la economía finisecular²⁶. Su conocido ataque periodístico al capitán general Sabas Marín lo convirtió, «al menos por un momento, en una verdadera amenaza para la seguridad moral de los personajes colo-

²⁵ *Lo cubano en la poesía*, p. 314.

²⁶ Angel Rama, *Los poetas modernistas en el mercado económico* (Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencia, 1969), pp. 22-23.

niales, que podían convertirse en víctimas de su pluma». Por otra parte, de su breve e intenso encuentro con el guerrero Maceo quedaron sus versos, una carta y un retrato del héroe dedicado al poeta²⁷. No es casual tampoco que Casal dedicara *Mi museo ideal* a Eduardo Rosell, otro combatiente cubano. El ensueño parisino nunca le ocultó a Casal «su pobre y rastrera circunstancia colonial»²⁸. Si hay torres de marfil en su obra, desciende de ellas, dejando la inscripción deliberada de su trayectoria. Su esfuerzo por conseguir un público lector —reducido pero entendido— tuvo frutos durante su vida breve. Su deseo de transformar y de «recobrar» la función del poeta revelan una energía privilegiada y un vigor que contradicen el espectro del pálido tuberculoso que todavía asoma por una que otra antología escolar.

Al final de *Marfiles viejos*, el cuerpo enfermo del poeta se vale de un yo enunciativo que se despoja de las ataduras al mundo sensorial que lo rodea. En «Tras una enfermedad», el poeta añora librarse del cuerpo, «Mi cuerpo débil sobre el lecho». El «ojo visionario» de *Mi museo ideal* quiere ocultarse para no ver «la horrible Realidad que me contrista». El recorrido del sujeto en *Mi museo ideal* y *Marfiles viejos* culmina en el reconocimiento de una «horrible Realidad» que sólo la fiebre pudiera ocultar. En el soneto final de la serie, «En un hospital», el poeta no se refugia lejos del mundo, sino en otro mundo, donde culmina su peregrinación. La enfermedad y la muerte reaparecen al final, pero los dos últimos sonetos no constituyen el patético lamento de un enfermo. En el contexto de *Mi museo* y *Marfiles*, los detalles clínicos de la enfermedad («Ni el peso de sus cálidas cadenas / Mi cuerpo débil sobre el lecho entume») acompañan una percepción diferente de la «Realidad», garantizada por la transformación dolorosa del cuerpo propio y finalmente por el reconocimiento implícito del cuerpo ajeno²⁹. En *Mi museo* las figuras de Salomé, Elena o Prometeo se delinean y se borran en una luz siempre incierta, «Humo fragante por el sol deshecho». Correlativamente, al final de *Marfiles* sólo queda el deseo de que «la fiebre», como si pudiera transformarse en princesa danzante,

²⁷ De Armas, pp. 62 y 129-133.

²⁸ José Antonio Portuondo, «Angustia y evasión de Julián del Casal», *Cuadernos de historia habanera*, núm. 13 (1937), p. 72.

²⁹ Si la pulsión de ver es autoerótica y «tiene sin duda un objeto, pero éste se encuentra en el cuerpo propio», podría decirse que esta etapa inicial de la pulsión corresponde al proceso metonímico, característico de *Mi museo* (Salomé-loto/Elenalirio/Hércules-maza). *Marfiles* correspondería entonces a una etapa posterior, metáfora del sujeto, en la cual se permuta «este objeto por uno análogo del cuerpo ajeno». En *Marfiles*, la enfermedad marca ese pasaje del cuerpo propio hacia el ajeno, el del amigo, el del otro. Cito de Freud, *Obras completas*, vol. XIV (Buenos Aires: Amorrortu, 1976), p. 125.

«con sus velos rojos / Oculte para siempre ante mi vista / la desnudez de la miseria humana». Pero en «Tras una enfermedad» no hay transformación posible. Se detienen las metamorfosis y la fiebre cesa; «sus velos rojos» ya no ocultan, y el poeta debe reconocer «En un hospital» un refugio final, ni el palacio hebreo de Salomé, ni la ciudad en ruinas de Elena, sino un sitio nuevo, «Tabernáculo abierto de dolores», el sitio donde las ordalías del sujeto-Casal se hacen legibles.

Así como se refracta el detalle figurativo en *Mi museo*, en los dos últimos sonetos de *Marfiles*, «Tras una enfermedad» y «En un hospital», se refractan los detalles biográficos, el mal pernicioso y la certidumbre de la muerte próxima: para que el lector se aproxime a otra lectura y no se ilusione en la correspondencia del poema con la realidad vivida del poeta. Los dos poemas finales de *Marfiles* no constituyen la antítesis del mundo de luz tamizada y pedrería de *Mi museo ideal*, como si ambos presentaran propuestas exclusivas y contradictorias. Al contrario, si se tiene en cuenta el cuidado que prestó Casal a la distribución de sus poemas dentro del volumen, se puede leer el final de *Marfiles viejos* como la culminación de un proceso interno que comienza en *Mi museo ideal*. El poeta pasa por el mundo luminoso, lumínico diría Casal, de *Mi museo*, en el cual se destaca la figura laureada de Moreau, paradigma del artista en su apoteosis. Frente a la grandeza del pintor, la figura del poeta se reduce; se reduce literalmente, pues surge en *Marfiles viejos* como el poeta-niño. El poeta se distancia de los valores poéticos asociados con Moreau, la Fama, la Belleza y el Genio: «Que ni lauros, ni honores, ni diademas / Turban de mi alma las dormidas ondas» («Al Juez Supremo», p. 163). Busca otros valores; busca definir su propio reino interior. El hospital del último soneto de la serie no es sólo el sitio de los enfermos; es ya, casi, el *brave new world* que asoma y con el cual lidió valientemente Casal. «Plácenme tus sombríos corredores», dice Casal del hospital, igual que más tarde dirá de la ciudad en los tercetos de «En el campo»: «Plácenme los sombríos arrabales / Que encierran las vetustas capitales» (p. 237). El hospital es el lugar del otro y la cifra de la ciudad entera, «la ciudad letrada» que él mismo fue definiendo y en la cual definió, y aun inscribió, certeramente su propio espacio³⁰.

³⁰ En su ensayo sobre José Martí, Juan Ramón Jiménez lo compara con Casal y sitúa a éste en «lo mal entendido del modernismo». Jiménez, a su vez, afirma su propio «preciosismo interior, visión exquisita y tal vez difícil de un proceso psicológico, 'paisaje del corazón', o metafísico, 'paisaje del cerebro'». Se sobreentiende que «el preciosismo» de Casal es superficial y se rechazan «las princesas exóticas» y otros lugares comunes modernistas utilizados por Casal. Así se destierra Casal de «la novedad diferente» y de la «libertad interior» que constituyen el buen moder-

El dandismo de Casal se manifiesta en su actitud irónica, a veces sarcástica, frente al ambiente insular. Algunos de sus amigos, al recordarlo después de su muerte, toman el decorado de su cuarto al pie de la letra, como si fuera su deber fraternal convertir en lujo real lo que fue para el poeta deseo y burla del lujo. Para Casal, el verdadero lujo fue el de su poesía y en ella encontramos la figura que nos quiso dejar. *Mi museo ideal* y *Marfiles viejos* presentan una serie de contrarios, a partir de cuya pugna avanza la figura del poeta transformada en la letra. En *Mi museo ideal*, a través del intertexto pictórico se arma un mundo de rico impacto plástico en el cual la figura del pintor se deifica en la apoteosis final, la unión entre el Genio del artista, «en la diestra la potente maza» de Hércules, y la Belleza, Elena-lirio o Salomé-loto («en la diestra alzado»). Es el sitio de la fuga metonímica, de la sustitución vistosa y letal que destierra la figura del poeta, que la coloca fuera del marco de los «cuadros» del museo. En *Marfiles viejos*, esa figura asume su destierro, se aparta de un pasado que ya no la sustenta («Del pasado no llevo las señales») y se sitúa en un mundo nuevo terrible, sin apoteosis posible, el sitio donde se inscribe en un «Paisaje Espiritual» desolado, «glacial», el yo enunciativo que dice en «Pax Animae»:

No veo más que un astro oscurecido
 Por brumas de crepúsculo lluvioso,
 Y, entre el silencio de sopor profundo,
 Tan sólo llega a percibir mi oído
 Algo extraño y confuso y misterioso
 Que me arrastra muy lejos de este mundo (p. 159).

En su proyecto terrible, el poeta no deja de sentir la ausencia del «calor de las almas fraternales» (p. 163). La persona poética de *Marfiles*, marcada por el pronombre personal de la primera persona, termina su recorrido «En un hospital», el lugar de refugio cuando el «ensueño» se hace «hojarasca». Al final de la serie, la primera persona señala su contrario en la personificación del hospital, a quien se dirige:

Pienso que tú serás la firme costa
 Donde podré encontrar seguro asilo
 En la hora fatal de la borrasca.

nismo, el de Juan Ramón. Pero Casal también supo marcar los límites de su propio «Paisaje espiritual»; dejó en su poesía el rastro de su fascinación y de su fuga frente a «las princesas exóticas», Elenas o Salomés, que tanto disgustaron a Juan Ramón. «José Martí» (1895), *Juan Ramón Jiménez en Cuba* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1981), p. 32.

El «tú» de «En un hospital» se distingue de la indiferenciada «ignara muchedumbre» de «Inquietud» y de los que «Huyen ... al oír el canto / Del búho», los que «No ven» en «Flor de cieno». El «ojo visionario» y «la mirada» que oblicuamente atraen al lector en *Mi museo ideal* se apagan en *Marfiles*, el sitio donde se dibuja un yo abiertamente deseoso de un pacto futuro.

Casal se rodeó de amigos que lo respaldaron; no encontró el nuevo Mecenas en la ciudad utilitaria finisecular; ni tuvo los medios ni la energía de Darío para lanzarse por el mundo moderno en busca de nuevos sitios donde calar. Pero sí reconoció que la labor del poeta exigía una transformación. Buscó mantener la dignidad en el ambiente sofocante de la colonia. Su dandismo representó el distanciamiento de un ambiente que nada tenía que ofrecer: ni buenos editores, ni buenos lectores, ni ayuda espiritual ni económica. Los editores y los lectores los buscó él. Reconoció su valor y ese reconocimiento anima su obra; se transforma en «autotema» de su creación, no por trasnoche romántico, sino porque en el peor de los ambientes intenta recobrar la función del poeta ³¹.

Las frustraciones del poeta maldito no fueron las de Casal. Modestamente logró vivir de su deseo y satisfacer de algún modo el deseo de los otros. Pero el alcance de su labor lo midió no sólo en el espaldarazo de sus cofrades insulares, ni en el saludo aprobatorio de Darío, Verlaine o Moreau, sino en la certeza, vistosamente inscrita, de una lectura siempre por venir. Se le podría aplicar a Casal lo que le escribió Unamuno a Darío: «No es lo suyo decadentismo, ni aun cuando lo parece, es *incipientismo*. No es un ocaso, es una aurora» ³².

En la mirada donde se escamotea la entidad enunciativa en *Mi museo ideal* y en el despliegue subjetivo del yo en *Marfiles viejos* se inscriben los rasgos de una figura que sigue creciendo sobre los pálidos restos de la biografía del poeta. No es la figura coronada de Moreau-Dios, emblema del ocaso de una visión del arte que Casal admiró, pero que finalmente no pudo compartir. La figura es otra; es de una mirada intensa que reconoce los límites y el alcance de la labor poética en un nuevo mundo cuyos rasgos más perturbadores ya se habían trazado; es la mirada profética, visionaria, de alguien que nos mira.

³¹ Angel Rama, *Los poetas modernistas...*, p. 28.

³² Carta de Unamuno a Darío, 16 de abril de 1899, en Darío, *Obras completas*, vol. XIII (Madrid: Biblioteca «Rubén Darío», 1924?), pp. 162-163.