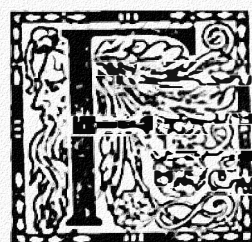


José María Monner Sans

La iniciación poética de Julián del Casal



UE el cubano uno de los jóvenes que durante la década del 80 al 90 comenzó a escribir de manera distinta a la habitual entonces en la lírica de habla española. Esta «otra manera»—Pedro Henríquez Ureña acuñó la fórmula—queda registrada ahora en el tomo de *Poesías completas* (La Habana, 1945) que ha editado el Ministerio de Educación en su serie de «Cuadernos de Cultura». Dicho tomo hasta acoge composiciones anteriores a *Hojas al viento* (1890) en la sección titulada «Otras poesías». De éstas hay que partir para apreciar gradualmente la evolución de Casal, paulatina al principio, y acelerada después de impreso ese su primer libro.

Pero el lector de aquellas «Otras poesías» deberá tener bien en cuenta que las tres primeras datan de 1881, cuando el autor no había cumplido aún dieciocho años. Composiciones que se asemejan demasiado a las de quienes, al finalizar el siglo, ensayaron sus tropezosos pasos en Cuba y en otros países americanos: motivos resobados de inspiración, común tono gemidor, deficiencias formales inocultables, versificación pobretona y rutinaria. Los alejandrinos de ¡*Una lágrima!*!, por ejemplo, denun-

cian al lector de Zorrilla: ahí quedan esos pares agudos que remachan el ritmo y ahuecan la sonoridad tamboril de cada estrofa:

De fúnebres crespones las sienas adornadas,
cubiertas sus mejillas, su rostro angelical,
la niña se dirige, medrosa, al cementerio
cercado de cipreses, de mirto funeral.

No mejora nuestra impresión ante el gemelo tema lúgubre de *Huérfano*, ni al leer las octavas endecasílabas y las cuartetas en alejandrinos de *El poeta y la sirena*. Y entre las demás piezas también anteriores a 1890, destaco una de álbum dedicada a María Morales de los Ríos y *Las mujeres* porque ambas denuncian al momentáneo discípulo de Campoamor: en aquélla, de 1885, no falta algún verso ripioso ni la gracia trivial del postrero y en la de 1887 tampoco falta la esperada antítesis moralizante que sirve para cerrarla. De las «Otras poesías», dos son de 1887, y las restantes, de 1890 o posteriores. Y aunque carece de indicación cronológica *Colón en la Rábida*, composición exhumada en 1932, su asunto permite presumir que la escribió entre 1890 y 1892. También su factura: junto a licencias muy de uso español y a modos hiperbatónicos de igual procedencia, hay «enjambement»—encabalgamiento o zancada—de verso a verso y algún verbo neológico—alentejuela— que empleó como adjetivo en *La canción del torero*, imitación de Heredia incluso en *Hojas al viento*.

En el tomo de sus *Poesías completas* figuran varias de 1892 que no insertó en *Nieve* o *Rimas* y que deben situarse antes de ambas colecciones. Hay algunas—de diferentes fechas—carentes de interés: son dos de 1887 (*En el álbum de la Srta. María Suárez y Pérez* y *El álbum de María Chacón*), una de 1890 (*En el álbum de la Sra. Rosario Armenteros de Herrera*) y otra de 1892 (*Album femenino: Corina Rowland y del Monte*). Pues las obras

de un autor se perjudican cuando son cruelmente completas y sólo por excepción constituyen su más sólido pedestal!

Además, un severo expurgo de los tres libros del cubano aconsejaría omitir varias composiciones de *Hojas al viento*—por ejemplo, el primer *Nocturno*, *Confidencia*, *El adiós del polaco*, *Todavía*, *El sueño en el desierto*, *Mensaje*, *Madrigal*, *A Berta*, *Vespertino*, *Adiós al Brasil*—, unas pocas de *Nieve*—por ejemplo, *A un crítico*, *A un dictador*, *En un álbum*—y, de *Rimas*, aquellas que algo desentonan en la colección o no agregan ninguna nota característica, ya personal, ya literarias: ¡*O altitud!*, *Sensaciones*, *El hijo espurio*. Y todo ello, teniendo como punto de relación en cada caso los sucesivos—y rápidos—progresos del artista.

* * *

Hojas al viento reúne composiciones del quinquenio 1886-90, cuyas fechas ha establecido Gustavo Duplessis («*Revista Bimestre Cubana*, 1944) recorriendo la prensa habanera. Una sola composición, según consta en la ed. de 1945 (*Poesías completas*), se anticipa en días al 86: la titulada *Ausencia*.

El libro nos presenta a un poeta en formación, que indecisamente tantea rumbos. Prevalece en su ánimo el sentimiento elegíaco—que luego ahondará y depurará—y en la expresión de este sentimiento parece advertirse el contagio de ajenas voces, como si la melancolía juvenil de otros diera múltiple acento a la suya. Esta su «pálida poesía»—calificación que le aplica en *Lazos de muerte*—recoge aquí y allá demoradas resonancias del «mal del siglo». Dice en *Autobiografía*:

Mi juventud, herida ya de muerte...

Y en el segundo *Nocturno*:

Así mi juventud, día tras día,
cual mi lámpara triste languidece.

Y en *Invernal*:

Yo también en los campos de mi vida
siento el invierno lóbrego y sombrío.

Melancolía juvenil que—según advierte el menos leído—no suena con timbre muy individualizador en el coro de aquella época posromántica.

Presiente Casal que «triste es la vida no amando» (*Ausencia*), pero de amor queda su alma vacía (*La urna*). De amor y de fe:

Indiferente a todo lo visible
ni el mal me atrae ni ante el bien me extasío . . .

(*Autobiografía*).

Y está persuadido de su ineluctable aislamiento porque, vaya donde vaya—léase *En el mar*—, siempre ha de encontrarse solo. Un único refugio, bien apartado de la «mezquina realidad», puede brindarle «dichas ignoradas»: *El arte*.

Este poeta de veintisiete años desoye así el ruido mundanal y las incitaciones de la vida. No ansía sino el sibaritismo del arte o una muerte bellamente pagana, esa que imagina en *Fatuidad póstuma*:

Anhelo oír, en vez de hondos gemidos,
tristes ayes y fúnebres plegarias,
de Byron las estrofas inmortales,
de Mignon la nostálgica romanza.

Y con cierta delectación en lo macabro, vuelve al tema cuando escribe *Post umbra*.

La entonación elegíaca de Casal perdura asimismo en las poesías que giran alrededor de un asunto o anécdota: *Amor en el*

claustro, *Del libro negro*, *Acuarela*, *Tras la ventana*, *El adiós del polaco*, *Idilio realista*. No es difícil hallar prestamente la filiación española de tales poemas. Como que fraseo a lo Zorrilla hay, por ejemplo, en *Tras la ventana*:

...yo vi cruzar, por los cerúleos mares,
al impulso del viento,
ligera y voladora navecilla
que, en blando movimiento,
se iba alejando de la triste orilla.

O reminiscencias coloristas y fónicas de Núñez de Arce, en *Idilio realista*:

Sale el humo en negruzcas espirales
del fondo de la roja chimenea,
y lejos, tras de rocas desiguales,
la onda de los mares cabrillea.

Bajo la vasta cúpula del cielo,
fulgurante de vívida escarlata,
el aire forma trasparente velo
que esmaltan chispas de bruñida plata.

O modos de decir muy becquerianos, de los cuales escojo éstos:

Al resplandor incierto de los cirios...
Cual resbalan las gotas de rocío...

(*Amor en el claustro*).

Al beso de las auras...
Un trémulo fulgor aparecía
que me llegó hasta el alma...
El cuerpo me temblaba, como tiemblan
las hojas en las ramas...

(*Del libro negro*).

O similitudes bien patentes—de contenido, factura y verificación—entre su *Acuarela* y la *Rima VII* de Darío. Acaso porque ambas composiciones—romances en e—a—salen del mismo molde becqueriano.

* * *

Como es notorio, por entonces los líricos españoles que acabo de nombrar, y además el corrosivo Bartrina, ejercían influjo en muchos jóvenes americanos. A Bécquer pagaron tributo varios cofrades de Casal: Gutiérrez Nájera en *Sicut nubes*; Silva en *A Diego Fallón*, *Crisálidas*, *Notas perdidas*, *El alma de la rosa*, *Luz de luna*; el dominicano Fabio Fiallo en *Plenilunio* y *Cantaba el ruiseñor*; Juana Borrero en *Ultima rima*, etc. También Darío fué becqueriano an sus chilenos días de inquieto aleteo al escribir los *Abrojos* y preparar las *Rimas* que presentó al Certamen Varela de 1887: especialmente los «abrojos» X, XI, XVIII, XLIV, y LXII y las «rimas» VI y XI. Pues las mismas bases de dicho Certamen presagiaban que la imitación del lírico andaluz sería benéfica en estas tierras. «Servirá—decíase en la convocatoria—para atemperar nuestra poesía nacional, que suele ser demasiado verbosa, introduciendo en ella cierto gusto por la sobriedad, la delicadeza y la pasión que campean en Bécquer y los que siguen su escuela».

Agréguese que a Campoamor pagaron ostensible tributo el chileno Eduardo de la Barra en sus *Micro-poemas* y Darío—con mezcla de Cano y de Bartrina—en sus *Abrojos*. Y que a Bartrina lo pagaron Silva con sus *Gotas amargas* y el peruano Manuel González Prada con sus *Grafitos*. Poesía de sales epigramáticas en la que cayeron gotas del pesimismo de Leopardi y del escepticismo sarcástico de Heine, autores que Casal conoció.

Por entonces cundió asimismo el gusto por los poemas «con argumento» a lo Núñez de Arce o Campoamor y hasta se solían requerir préstamos de vocabulario y de métrica a ambos

escritores, diferentes sin duda, pero capaces de transmutar un relato más o menos prosario en ringleras hábilmente versificadas. Quedaron las huellas de uno y otro—y a veces de los dos—en *Carta abierta*, *Pecar en sueños* y *Jugar con la ceniza*, de Gutiérrez Nájera; en *Don Juan de Covadonga*, de Silva; en *La nube de verano*, de Darío; en *El monje del chileno* Pedro Antonio González, etc.

Todavía con área más dilatada de influencias, dábase el realismo narrativo en ellos mismos o en otros contemporáneos: nuestro Guido y Spano lo cultivó en *Al pasar*, Gutiérrez Nájera en *Calicot*, Silva en *El recluta*, Darío en *Francisco y Elisa*, González en *El proscrito*, etc. Y Casal—conviene repetirlo—en aquellos seis poemas de *Hojas al viento* que giran alrededor de un asunto o anécdota.

El cubano estaba, pues, muy acompañado en sus predilecciones iniciales. Y, al igual de casi todos sus coetáneos, rindió además creciente vasallaje a la lírica francesa que subsiguió al romanticismo. Es que, en efecto, «traducía el francés a libro abierto con facilidad pasmosa», según nos lo informa su amigo José de Armas (*Estudios y retratos*). De esas lecturas directas subsisten rastros, por ejemplo, en la final imagen bodeleriana del soneto. *El arte* o en la deliberada perversidad y la alusión sinestésica de su *Canción de la morfina*:

Percibe el cuerpo dormido
por un mágico sopor,
sonidos en el color,
colores en el sonido.

Y si bodeleriano puede ser el motivo central de *Post umbra*, los contrastes sarcásticos con que lo desarrolla parecen inspirarse en Heine, poeta parafraseado por Casal en *La pena* y cuyo *Intermezzo lírico* se divulgó en Cuba a partir de 1875 gracias a la

traducción de Francisco Sellén. Véanse estas cuartetas de *Post-umbra*:

Cuando sienta filtrarse por mis huesos
gotas de lluvia helada
y no me puedan reanimar tus besos
ni tu ardiente mirada;
una noche, cansada de estar sola
en tu alcoba elegante
saldrás, con tu belleza de española,
a buscar otro amante.

Subsiste además el recuerdo probable de Gautier— desde *L'art* hasta el retrato japonés de su *Sonnet*—en una composición finamente pulida, *Mis amores*, que así empieza:

Amo el bronce, el cristal, las porcelanas,
las vidrieras de múltiples colores,
los tapices pintados de oro y flores
y las brillantes lunas venecianas (1).

Otras páginas revelan cómo las naturales dotes plásticas de del Casal lo acercan al policronismo descriptivo de los parnasianos:

Te llevará, por lagos cristalinos,
en las noches de luna
azul góndola rauda, conducida
por blancos cisnes de sedosas plumas.

(Quimeras).

(1) Julio Caillet-Bois ha señalado («Realidad», Buenos Aires, marzo-abril de 1947) como *Coquetterie posthume*, pieza de *Emaux et camées*, pudo sugerir a Casal su *Fatuidad póstuma*. Y ha señalado de paso la curiosa coincidencia entre el título del primer libro de Casal y el primero de Guido-Spano, que data de 1871.

Y más adelante, en la misma poesía:

Si sientes que las cóleras antiguas
surgen de tu alma pura
tendrás, para azotarlas fieramente,
negras espaldas de mujeres nubias.

Ya hay aquí alguna novedad en el vocabulario. Otras tímidas novedades, preferentemente de adjetivación colorista, aparecen en *Estatua de carne* («la blancura ópala de la estrella»), en *Idilio realista* («islas de fuego en mares azulados»), en *Versos azules* («cual negro insecto en nítida camelia»). Todo lo cual no debe sorprendernos porque en este libro se traduce y se imita o parafrasea declaradamente a Hugo, Gautier, Coppée, Heredia y Bouilhet (1), a Heine y Stechetti, y es comprensible que el autor incorpore a la elocución personal algo de lo acopiado en sus lecturas cosmopolitas.

Pero quien así renueva el estilo, se mantiene en cambio uncido a las tradicionales combinaciones métricas: normal empleo del endecasílabo en diversas estrofas o del endecasílabo y el heptasílabo mezclados; manejo frecuente del popular octosílabo en cuartetas y redondillas; utilización del soneto clásico, ya de elegante hechura en *El anhelo de una rosa*, ya primorosamente trabajado en *Mis amores*.

En *Hojas al viento*, libro de prevaleciente entonación elegíaca, despuntan las naturales dotes plásticas del poeta. Esa entonación se ahondará y depurará en los dos próximos libros y, desde el punto de vista formal, sus dotes plásticas adquirirán gradualmente mayor brillantez.

Diciembre de 1947.

(1) Influyó Luis Bouilhet, parnasiano, en Gutiérrez Nájera, según lo documentaron concretamente Enrique Díez-Canedo al comentar *Los precursores del modernismo* de Arturo Torres Ríosco (artículo reimpresso en *Letras de América*, 1944) y Max Henríquez Ureña al recitar su *Rubén Darío de 1918* («Boletín de la Academia Argentina de Letras», 1946).