

La distancia de las cosas: la experiencia de las imágenes en Julián del Casal

Rocío Fernández
UNMdP/ CONICET
CELEHIS/ INHUS

Resumen

En "A partir de la poesía", Lezama Lima afirma que el siglo XIX cubano fue "creador desde su pobreza"; piensa, en este sentido, en la pobreza como una espera creadora de la distancia de las cosas y en la que el estilo irrumpe como una fulguración en la que "la imagen y la realidad están perennemente a la altura de la mirada del hombre pobre". Si bien Lezama escribe para presentar la era imaginaria que se abre con la figura de Martí, en este trabajo quisiera volver a sus palabras para pensar en el otro poeta modernista cubano: Julián del Casal. Modernismo de la pobreza o pobreza modernista como ideas/imágenes en las que el oxímoron amenaza y produce; la pobreza como motor creador del estilo modernista y el modernismo como una estética siempre potente que es vacío y ersatzs, distancia y creación, falta e imagen.

Palabras clave

Julián del Casal; modernismo; mirada; imagen

En "A partir de la poesía", Lezama Lima afirma que el siglo XIX cubano fue "creador desde su pobreza"; piensa, en este sentido, en la pobreza como una espera creadora de la distancia de las cosas y en la que el estilo irrumpe como una fulguración en la que "la imagen y la realidad están perennemente a la altura de la mirada del hombre pobre". Si bien Lezama escribe esto para presentar la era imaginaria que se abre con la figura de Martí en el contexto de entusiasmo que genera la Revolución cubana, me gustaría tomar sus palabras para pensar algunas cuestiones en relación a la figura del poeta y cronista Julián del Casal. "Desde los espejuelos modestos de Varela, hasta la levita de las oraciones solemnes de Martí, todos nuestros hombres esenciales fueron hombres pobres" dice Lezama. Los ejemplos que utiliza evidencian un primer sentido de sus palabras: la pobreza de Varela, la pobreza de Martí no tiene que ver solamente con el estilo de vida o con la situación socioeconómica, sino también con los objetos: tan solo unos espejuelos modestos y una levita. Reformulo entonces: el siglo XIX cubano -y el modernismo en particular, agrego yo- fue creador desde la pobreza de sus objetos. Este es mi punto de partida.

A fines de 1885, Aniceto Valdivia, un joven escritor cubano, regresa a La Habana después de recorrer Europa. Amigo y compañero de redacción de Julián del Casal en *La Habana Elegante*, trae y comparte con él las últimas novedades literarias europeas. Ese es el primer encuentro de Casal con la literatura francesa contemporánea; entre los escritores parnasianos y simbolistas que leerá está Joris-Karl Huysmans. En su famosa obra *A rebours*, Casal lee la descripción de

"Salomé" y "La aparición", los dos cuadros de Gustave Moreau que el personaje principal, des Esseintes, admira. Entre agosto de 1891 y enero de 1893, y por intermedio del propio Huysmans, Casal intercambia 12 cartas con Gustave Moreau: por estas no sólo nos enteramos que el cubano ha mandado a pedir a una casa de fotografías francesa copias de los cuadros del pintor sino que, además, le ha pedido a este que le envíe un retrato suyo para poder conocerlo. Las copias llegan, el retrato no. Finalmente, en 1892, Casal publica su segundo poemario, *Nieve*, en el que incluye la sección titulada "Mi museo ideal" con sonetos que transponen algunas de las pinturas de Moreau y, además, un poema que retrata al artista.

Pienso, a partir de esta breve narración, en el recorrido y la adquisición de los objetos culturales como el proceso de la creación literaria: desde los libros franceses que importa Valdivia, hasta la adquisición de las copias de los cuadros. Pienso en que la distancia de esos objetos implica una serie de mediaciones que ponen en juego relaciones intelectuales y dinero. En este sentido, si vuelvo a la afirmación inicial, sería posible darle un sentido material a esa pobreza de objetos del siglo XIX a la que se refiere Lezama Lima y que tiene que ver básicamente con la disponibilidad de las mercancías en La Habana a fines de siglo; la supuesta abundancia de París frente a la demanda y la demora de la metrópoli latinoamericana. Se desprende de ahí un tiempo particular que tiene que ver con la espera, pero sobre todo con el desfase entre la representación y el objeto. Casal llega antes a la novela de Huysmans que a las pinturas de Moreau, por ende lee la descripción de los cuadros y se hace una imagen mental de ellos antes de verlos. Esto quiere decir, en primer lugar, que cuando mira el objeto, las copias fotográficas de los cuadros, su mirada ya está teñida por la interpretación y la descripción que leyó en *A rebours*; y, en segundo lugar, que accede al objeto a través de la imaginación, es decir, que la imagen antecede al objeto. A partir de esto, es posible entonces reformular nuevamente la afirmación de Lezama: la pobreza de objetos del siglo XIX es potencia creadora porque puebla la realidad de imágenes.

Acá hay un punto delicado que quisiera aclarar antes de seguir en mi exposición que tiene que ver con los peligros de entender esto que acabo de decir con esa cosa ensoñada, fantasiosa y medio naive que se le atribuye a veces al modernismo; poblar la realidad de imágenes no tiene que ver con inventar un mundo paralelo. En efecto, el poema "Retrato de Gustave Moreau", soneto que abre "Mi museo ideal", muestra la imposibilidad de montar imágenes en el vacío absoluto

Rostro que desafía los crueles
rigores del destino; frente austera

aureolada de larga cabellera,
donde al mirto se enlazan los laureles.
Creador luminoso como Apeles,
si en la Grecia inmortal nacido hubiera,
cual dios entre los dioses estuviera
por el sacro poder de sus pinceles.
De su Ideal divino a los fulgores
vive de lo pasado entre las ruinas
resucitando mágicas deidades;
y dormita en sus ojos soñadores,
como estrella entre brumas opalinas,
la nostalgia febril de otras edades.
(2007:106)

Las casi nulas referencias físicas, la ausencia de colores y plasticidad, la utilización de adjetivos desvinculados de lo sensorial – frente austera, ojos soñadores- hacen del retrato un no retrato; no vemos a Moreau de la misma manera que Casal no lo vio. Esto permite ver por un lado que las imágenes del modernismo siempre tienen un soporte que las articula pero que, a su vez, dicho soporte nunca es “original” sino una reproducción. Las copias fotográficas de los cuadros de Moreau no distan, en este sentido, del cisne dariano. El hecho de que las copias sean en blanco y negro da cuenta que es justamente esta cualidad lo que posibilita la intervención creadora: Casal pareciera aprovechar ese déficit, esa diferencia, para intervenir las imágenes, para rediseñarlas y llenarlas de texturas, materiales y coloraciones modernistas de la misma manera que Darío manipula los signos culturales como reproducciones en serie.

En “Reliquias históricas”, una crónica publicada en el periódico *La discusión* el 28 de febrero de 1890, Casal visita la casa del coleccionista Ernesto Retrepo Tirado, cónsul general de Colombia en San Francisco de California, ya que allí se encuentra un mantel que perteneció al emperador Maximiliano.

Durante los momentos que permanecí extático ante esta reliquia histórica de inestimable valor, dibujó mi fantasía, en la blancura de la tela, la imagen caballeresca, legendaria y antigua del gran Maximiliano; lo vi salir en la hora aciaga de su bello país; desembarcar ufano, con las ideas más grandiosas en la mente y los sentimientos más nobles en el corazón en las playas de México; regir los destinos de su pueblo, circundado del amor de sus vasallos; ensanchar los límites de su imperio (1963: 61)

Al igual que hace con las copias fotográficas de los cuadros de Moreau, Casal no se limita a describir el mantel sino que lo “dibuja con su fantasía”; el objeto se constituye como una hoja en blanco, un soporte, sobre la que el sujeto proyecta sus imágenes. Podríamos decir, en este sentido, que la actitud del poeta es lo contrario a la del coleccionista: si este último se encarga

justamente de conservar el objeto y de preservarlo del paso del tiempo, Casal siente la necesidad de intervenirlo. Frente a la imposibilidad material de poseer los objetos, aparece la apropiación simbólica. En este sentido, y volviendo una vez más a la afirmación de Lezama, podríamos decir que frente a la pobreza de objetos hay que proyectar imágenes sobre la realidad material para disputarla simbólicamente.

El poema que cierra el primer poemario de Casal, *Hojas al viento*, se titula "Versos azules" y está dedicado a Ina Lasson, una joven bailarina norteamericana que visita y actúa en La Habana en 1890.

Sobre la escena, el pueblo entusiasmado
mira surgir tu cuerpo palpitante,
como el tallo de un lirio perfumado
al borde de un abismo centelleante.
(2007: 85)

Casal escribe varias crónicas sobre las actuaciones de Lasson y en efecto el poema se configura como tal; no se dedica a cantar la hermosura virginal y enigmática de Ina Lasson sino que pone en foco cómo el pueblo mira su cuerpo. El texto es interesante en tanto constituye una de las pocas apariciones del pueblo dentro de la poética de Casal pero también porque es representativo de la afición del poeta por la dinámica de la mirada: hay una gran cantidad de poemas en los que el objeto es un sujeto que observa. Sin embargo hay algo más: el pueblo mira a Ina Lasson pero la mirada que se configura en el poema no es la del pueblo sino la del poeta. Ese abismo frente al que surge el cuerpo palpitante de la bailarina, es también el abismo de la multitud que invade los espacios de socialización –como el teatro- destinados históricamente a una minoría elitista y aristocrática; inscribir la mirada en las cosas será entonces no sólo una forma de apropiarse de aquello que no se puede tener, como el mantel del emperador Maximiliano, sino también una forma de disputar el objeto mirado por todos.

Ahora bien, esta forma de mirar los objetos de deseo configura una realidad desdoblada/superpuesta que es posible rastrear en toda la obra de Casal. "Amor en el claustro", el poema más temprano del cubano, escrito en 1883, e incluido en su primer libro, ya muestra en efecto la particularidad del montaje:

En el fondo del alma, los recuerdos
las sombras del olvido disipando,
hacen surgir, esplendorosa y bella,
la imagen inmortal de su adorado.
Pugna por desecharla, ¡anhelo inútil!
Vuelve otra vez a orar, ¡esfuerzo vano!
Que al dirigir sus encendidos ojos

al altar que sostiene al Cristo santo,
aun a través del mismo crucifijo
aparece la imagen de su amado.
(2007: 12)

Los últimos versos del poema señalan la disputa entre lo sagrado – la religión- y lo terrenal – los recuerdos del amado- como una tensión que lejos de resolverse se superpone; aunque pugne por borrarla, “aun a través del mismo crucifijo/ aparece la imagen de su amado”. La superposición de la imagen en el objeto – el crucifijo – anticipa las operaciones de Casal con los cuadros de Moreau o con la reliquia histórica pero también muestra que cuando el deseo se proyecta sobre la realidad, cuando la mujer mira a Cristo y ve la imagen de su amado, no sólo se superponen dos imágenes sino que también se desdibujan los significantes que apuntalan lo real. En este sentido, el montaje no es el procedimiento a la vista que se verá posteriormente con las vanguardias sino que pareciera expresar la fragmentación, la escisión constitutiva del sujeto finisecular. Si en Amor en el claustro hay entonces superposición y tensión, en “La urna”, un poema posterior, se procederá justamente a hacer lo contrario.

Cuando era niño, tenía
fina urna de cristal,
con la imagen de María,
ante la cual balbucía
mi plegaria matinal.
Siendo joven, coloqué,
tras los pulidos cristales,
la imagen de la que amé
y a cuyas plantas rimé
mis estrofas mundanales.
Muerta ya mi fe pasada
y la pasión que sentía,
veo, con mirada fría,
que está la urna sagrada
como mi alma: vacía.
(2007: 43)

La urna como un espacio en blanco sobre el que se montan los signos que articulan la subjetividad: primero la religión, luego la amada y por último, el vacío. Esta desarticulación del sentido es entonces un procedimiento de la mirada – la mirada fría – que tiene que ver con vaciar las imágenes que anteriormente se habían montado; esta dinámica de superposición y vaciamiento es contante, no habría una línea clara que va de la articulación a la desarticulación sino que es más bien como un parpadeo: las dos maneras de mirar parecen estar presentes al mismo tiempo. Eso genera no sólo una conciencia del artificio que permite ver el detrás de las

superficies, con ese ojo heredado del poeta vate romántico, sino también una sensación constante de la fugacidad y la precariedad del montaje.

El poema "Idilio realista", por ejemplo, está dividido en tres partes: en la primera se configura un espacio campestre, en la segunda aparecen los "personajes" –un pastor que mira a una pastora- y en la última, el ojo que dispone esa escena observa cómo la imagen se desarma: los personajes se van detrás de unos árboles. Lo mismo sucede con los personajes míticos de los cuadros de Moreau: los sonetos construyen escenas que captan el momento en el que "alguien" mira algo: Polifemo a Galatea, Herodes a Salomé, Prometeo al buitre, Hércules a la Hidra. Los poemas, de esta manera, logran captar lo fugaz, el instante del momento de la mirada y generan la sensación de que están a punto de desarmarse: "Despójase del traje de brocado/ y, quedando vestida en un momento, / de oro y perlas, zafiros y rubíes, / huye del Precursor decapitado". (2007: 108)

Vuelvo entonces por última vez a Lezama: la pobreza de los objetos del siglo XIX proyecta imágenes sobre la realidad para disputar su sentido; sin embargo ese montaje es, como señalé, precario, como si estuviera todo el tiempo a punto de perderse. Articulación y desarticulación, la falta propia de la realidad periférica latinoamericana y la proyección del deseo cosmopolita, el parpadeo del ojo modernista que, consciente del vacío sobre el que construye, monta y desmonta, compensa y deja ver, al mismo tiempo, el artificio de esa *ersatz*.

Bibliografía

Casal, Julián del (1963) *Prosas*. Tomo I-II. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, Edición del Centenario

----- (2007). *Páginas de vida. Poesía y prosa*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

Lezama Lima, José (1977) "A partir de la poesía" en *Obras completas*. México: Aguilar