

Ut pictura poesis y la exaltación de los sentidos en tres poemas de Julián del Casal

Ericka Calderón Rojas, UNA

Recibido: 25/4/2013

Aprobado: 03/5/2013

Resumen

El presente texto analiza tres poemas de Julián del Casal a partir de las propuestas del modernismo y del lema *Ut pictura poesis*, planteado por el pensador latino Horacio y retomada en el siglo XVI por los humanistas.

Tradicionalmente, la crítica ha considerado a Casal como un precursor del modernismo, pero la lectura de sus obras poéticas ha dilucidado la perspectiva de que este autor va más allá de la simple utilización temprana de algunos de los rasgos de este importante movimiento y la exaltación de los sentidos a partir de la comparación entre la poesía y la pintura.

Abstract

Ut pictura poesis and the Exaltation of the Senses in Three Poems by Julián del Casal

Three poems by Julián del Casal are analyzed in this article. Modernism, and *Ut pictura poesis* stated by the Latin author Horace and reviewed in the XVI century by humanists, are the basis of analysis.

Traditionally, criticism has seen Casal as a precursor of modernism. However by reading his literary works, we confirm that they go beyond the simple early usage of modernism and the exaltation of the senses from comparing poetry and paintwork.

EL CONTEXTO MODERNISTA

El movimiento literario conocido como "Modernismo" surge a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, principalmente en América Latina. La historia literaria recogió esta palabra para agrupar la pluralidad de tendencias que se originaron en Hispanoamérica en estos siglos.

Tuvo su origen en un hecho universal de la época: la influencia francesa, que paradójicamente sig-

nificó la liberación del afrancesamiento casi exclusivo de los siglos XVIII y XIX.

El modernismo hispánico es una síntesis del Parnasianismo y del Simbolismo: de los primeros toma la concepción de la poesía como bloque marmóreo, el anhelo de perfección formal, los temas exóticos, los valores sensoriales; de los segundos, el arte de sugerir y la búsqueda de efectos rítmicos dentro de una variada musicalidad. Así, comenta José

Ut pictura poesis y la exaltación de los sentidos en tres poemas de Julián del Casal. *Revista Comunicación*, 2013. Año 34, vol. 22, núm. 1. Instituto Tecnológico de Costa Rica, pp. 65-74. ISSN impresa 0379-3974, e-ISSN 1659-3820.

PALABRAS CLAVE:

Julián del Casal, poesía, modernismo, *Ut pictura poesis*, exaltación de los sentidos.

KEY WORDS:

Julián del Casal, poetry, modernism, *Ut picture poesis*, exaltation of the senses.

Emilio Pacheco (1970), el modernista americano se halla en la capacidad de sintetizar, y asimilar tendencias literarias que en Europa fueron sucesivas e incompatibles.

A juicio de Max Enríquez Ureña, citado por Pacheco (1970), el modernismo es la revolución literaria que tuvo su origen en la América española durante las dos últimas décadas del XIX y posteriormente se extendió a España.

Por otra parte, Salvador Bueno en *Contorno del modernismo en Cuba* (1950) menciona que en distintas regiones de América surge a finales del siglo un grupo de poetas que permite sospechar una variación en los temas y el estilo de la poesía decimonónica. Según este autor, uno de los rasgos fundamentales del movimiento modernista es su presentación como un franco y decidido impulso hacia la belleza y la libertad creadora del artista (Bueno, 1950, p. 2).

Además, resalta el regusto por lo sensual, la riqueza cromática, el blandir entusiasta del instrumento poético, el afán de suntuosidades, los cuales parecen definitivamente integrados en las poéticas modernistas.

Por su parte, Chen (2000) propone que la búsqueda de la belleza –según los modernistas– se consigue a través de las imágenes muy plásticas, de una adjetivación en la que predomina el color y los matices relacionados con los cinco sentidos del cuerpo, de la musicalidad mediante el abuso de la aliteración y los ritmos muy marcados y la utilización de la sinestesia y la metáfora, estas figuras como influencias directas del simbolismo. Asimismo, señala la importancia de las imágenes cargadas de color, movimiento y apelación sensorial dentro del modernismo.

En conclusión, el modernismo poético, entendido como el movimiento surgido en América, se diferencia de otras tendencias literarias por la utilización especial –perspicaz– del lenguaje, el cual crea sensaciones, emociones, apela a los sentidos e involucra una nueva de expresar sentimientos a través del empleo de metáforas llenas de belleza, vivacidad, color y movimiento.

UT PICTURA POESIS

Desde la antigüedad griega y latina se postulaba la similitud entre todas las artes expresivas: danza, pintura, tragedia, comedia, poesía. Aristóteles y Horacio son quienes enfatizan sobre este tema en *Poetica* y *Ars Poetica* o *Epistula III Ad Pisones*, respectivamente. El lema planteado por Horacio es el más trascendental, pues en este se ha asemejado directamente a la pintura y la poesía.

En este caso particular, el estudio de la comparación entre la poesía y la pintura –artes hermanas, como se les ha llamado en el siglo XVI– se basará en los contenidos del *Ars Poetica* o *Epistula III Ad Pisones* horaciana.

En *Arte Poética* Horacio toca problemas del quehacer artístico, tales como unidad del poema, límites de la originalidad, creación de lenguaje, caracterización exacta, evolución de los géneros, funciones de la poesía, inspiración y laboriosidad, maceración del estilo, utilidad de la crítica y otros problemas de esa índole.

Su visión es ante todo intuitiva, troquelada sobre su propia vivencia estética. Según Ramos (2008), el de Horacio es un enfoque de poeta: apela a las imágenes abrumadoras, a las sentencias nítidas, a los ejemplos luminosos, a la narración sugerente y, también, a la sátira cortante (Ramos, 2008, 16).

El lema propuesto por Horacio, en el cual se realiza una semejanza entre ambas artes ya mencionadas es el siguiente:

Vt pictura, poesis; erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quaedam, si longius abstes.
Haec amat obscurum; volet haec sub luce videri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit
(Horacio, XVI).

La traducción de Ramos se muestra a continuación:

Las obras de la dulce poesía se parecen bastante a la pintura, una ostenta su gracia en claro día, sin que tema el rigor de la censura, cual de ellas con escasa luz agrada, alguna encantará por vez primera, ésta más si de cerca es contemplada y aquélla veces mil que se la viera (Ramos, 2008, p. 24).

Trascendental es, sin duda, en esta frase la asimilación a partir del adverbio comparativo *ut*, según el cual una posible lectura –optada por la mayoría de los estudiosos literarios y las escuelas estéticas entre los siglos XVI y XVIII– será: *Ut pictura poesis*: la poesía es como la pintura. Sin embargo, en este parangón se da prioridad a la poesía, lo cual es leído por algunos como un acomodo ex profeso de los humanistas. Dada esta interpretación, puede plantearse otra lectura, siempre válida y en la cual se mantiene el símil entre ambas disciplinas: del mismo modo que la pintura es la poesía (la traducción es mía).

Para el siglo XVI, los humanistas retomaron esta sentencia con el fin de iniciar nuevos estudios en torno a la literatura, poesía específicamente, y la pintura. Durante este período se realizaron diversos análisis en cuanto a las asimilaciones aristotélicas y horacianas de las artes hermanas, como de otros teóricos que han cultivado el tema.

A partir de los postulados de la antigüedad –Aristóteles y Horacio, principalmente– la poesía y la pintura eran similares en medios y forma de expresión, pero se las



Xinia Matamoros Quirós

consideraba casi idénticas en su naturaleza fundamental, en contenido y en finalidad. La frase (atribuida por Plutarco a Simónides) de que la pintura es muda poesía y la poesía, una pintura parlante, fue citada con frecuencia y entusiasmo; y el famoso símil de Horacio, *ut pictura poesis* –como la pintura, así es la poesía– que los críticos de arte preferían entender “como la poesía, así es la pintura”, se invocó cada vez como sanción definitiva a una relación entre las artes hermanas, mucho más estrecha de lo que seguramente había conocido el propio Horacio.

A partir de estos pensamientos surge la concepción según la cual la pintura, como la poesía, cumple su más alta función en la imitación figurativa de la vida humana, no en sus formas comunes, sino en las superiores, lo que en estos siglos fue crucial para una última valoración del arte pictórico.

En la primera mitad del siglo XVIII surgió la escuela de poesía descriptiva, como resultado del interés creciente por la naturaleza. Esta adoptaría pronto la bandera del *ut pictura poesis* para justificar su propio género de cuadros poéticos: descripciones, a menudo exhaustivas, del

paisaje, la vida campestre, la naturaleza muerta e incluso de herramientas agrícolas. Para llevar a cabo las comparaciones esta escuela apuntaba, en primer lugar, en un lenguaje inconfundiblemente aristotélico, que la pintura, como la poesía, era una imitación de la naturaleza, entendiendo por ello la naturaleza humana y esta no tal como es, sino, en palabras de Aristóteles, como debiera ser, elevada. Sin embargo, en el siglo XVI la doctrina de la imitación ideal no había aún suplantado del todo a la noción, más antigua y apenas compatible, de que el arte es una imitación exacta de la naturaleza.

En síntesis, tanto el lema horaciano del *Ut pictura poesis*, como la interpretación de los humanistas en el siglo XVI, basada en diferentes investigadores, proponen la similitud entre el arte pictórico y la poesía –lo cual puede extenderse, en cierto grado, hacia la literatura-. Con lo cual es posible lograr una poesía cuasi pictórica y una pintura poética.

ANÁLISIS DE TRES POEMAS DE JULIÁN DEL CASAL A LA LUZ DE *UT PICTURA POESIS* Y LA APELACIÓN A LOS SENTIDOS.

UNA MAJA

1892

Muerden su pelo negro, sedoso y rizo
los dientes nacarados de alta peineta
y surge de sus dedos la castañeta
cual mariposa negra de entre el granizo.
Pañolón de Manila, fondo pajizo, 5
que a su talle ondulante firme sujeta
echa reflejos de ámbar, rosa y violeta,
moldeando de sus carnes todo el hechizo.
Cual tímidas palomas por el follaje,
asoman sus chapines bajo su traje 10
hecho de blondas negras y verde raso.
y al choque de las copas de manzanilla
riman con los tacones la seguidilla,
perfumes enervantes dejando al paso.

Este poema es un soneto, es decir, una composición de cuatro estrofas estructuradas en dos cuartetos y dos tercetos de arte mayor; en este caso particular, los versos son dodecasílabos.

En cuanto a la estructura formal, sigue las normas de métrica y rima perfecta. También, posee una rima consonante distribuida de la siguiente manera: en los cuartetos la rima es abrazada (ABBA), mientras en los tercetos es alterna (CCD).

Además, otro de los rasgos presente en este soneto es la norma métrica llamada sinalefa, por medio de la cual se une la última vocal de una palabra con la primera de la otra, a fin de que la cantidad de sílabas de los versos sea

idéntica. A modo de ejemplo puede mencionarse el verso cuarto del primer cuarteto:

“cual-ma-ri-po-sa-ne-gra-deen-treel-gra-ni-zo”
(Del Casal, 1931, p: 24).

Por medio de estas características se demuestra que Julián del Casal conserva los rasgos de la métrica tradicional y, a la vez, introduce innovaciones del movimiento modernista, como la apelación a lo sensorial mediante las imágenes, olores, colores, sonidos; por lo tanto, propone una nueva manera de percepción de la poesía, donde son partícipes tanto el poeta como el lector. Recordemos en este punto que el movimiento modernista planteaba una nueva forma de creación mediante el lenguaje vivo, las metáforas, las alusiones a los colores, olores, sentimientos y movimientos; como se mencionó anteriormente.

Apelación al olfato:

“echa reflejos de ámbar, rosa y violeta” (Del Casal, 1931, p. 24).

“perfumes enervantes dejando al paso” (Del Casal, 1931, p. 24).

En ambos ejemplos se refiere al delicioso aroma de la mujer, ya que “ámbar”, “rosa” y “violeta” remiten a delicadas fragancias.

Adrede, los “perfumes enervantes” son aquellos olores que excitan los sentidos.

Apelación a la vista:

“Cual tímidas palomas por el follaje,
asoman sus chapines bajo su traje” (Del Casal, 1931, p. 24).

A partir del símil entre “palomas tras el follaje” con los zapatos de la bailarina que asoman bajo el vestido, se incita al tú lírico a visualizar la imagen.

Apelación al oído:

“y al choque de las copas de manzanilla
riman con los tacones la seguidilla” (De Casal, 1931, p. 24)

Con esta imagen se describe un ambiente sonoro, donde el encuentro de las copas en el brindis se fusiona con el sonido del paso de baile.

Desde el título del poema se nos muestra el eje temático que se desarrollará: una maja.

La maja es una bailarina de flamenco, danza tradicional española. Su atuendo es un vestido largo, generalmente negro, con lunares color rojo, peineta alta y negra

en su cabello, un pañolón del mismo color del vestido, zapatillas cuyo tacón produce un sonido al golpear contra el piso y castañuelas para marcar el ritmo del movimiento.

Entonces, a partir del poema se realiza un retrato de esta bailarina, mediante sus características físicas; es decir, el yo lírico la describe como si fuese una pintura. Cumpliéndose el lema *Ut pictura poesis*, porque el poema es una pintura construida por medio de todos los elementos. Es, precisamente, a través de las descripciones de la maja, su atuendo y movimientos como se logra escenificar una pintura detallada, un lienzo en el cual se plasman las ideas planteadas por el poeta; es como si esta viera la pintura y la describiera lentamente a través del poema. Se cumple así, la frase atribuida por Plutarco a Simónides, de que la pintura es muda poesía y la poesía, una pintura parlante.

El poeta se presenta como espectador, el cual está maravillado con la sensualidad de la maja, su hermosura, movimientos al danzar y el aroma que deja a su paso. Su actitud hacia ella es de fascinación, pues describe su cuerpo como un hechizo y lo envuelven y excitan sus perfumes: “perfumes enervantes dejando al paso”.

La descripción del retrato inicia en el primer cuarteto, al puntualizar el cabello de la maja a partir de los adjetivos “negro”, “sedoso”, “rizo”.

Se realiza una comparación de la peineta con dientes, los cuales muerden para aferrarse a la cabellera. A la vez, se da una personificación, es decir, darle características animadas a un ente inanimado, pues “morder” solamente pueden realizarlo los seres vivos y la peineta es inerte.

A continuación, se describe una bellísima imagen, donde se contrasta el movimiento de la castañuela entre los dedos de la mujer y el batir de las alas de una mariposa negra. En el baile flamenco, danza típica de las majas, se utilizaban castañuelas para marcar el ritmo del paso y para animar el ambiente de la fiesta, estas se utilizaban en las manos, generalmente en la izquierda, y se logra el sonido por medio del golpe provocado al abrir y cerrar la mano; esto se consigue mediante un movimiento ágil en los dedos. Así, al realizar el parangón mencionado, el yo lírico hace referencia al movimiento vivaz observado y a la impresión visual que causa ese movimiento en el espectador. El granizo hace referencia, por una parte, al color blanco de la piel de la bailarina y, por otro, al sonido de las castañuelas al chocar una contra la otra en la mano. Entonces, el poema adapta por mecanismos verbales, en este caso el símil, la apelación al sentido del oído, rasgo particular del movimiento modernista.

En el segundo cuarteto se describe el pañolón que baja desde su cabeza hasta el talle, es decir, la cintura, de donde se desprenden sensuales movimientos. Por lo tanto, se

trata de un baile erótico, que involucra todo el cuerpo: desde las manos, donde resuenan las castañuelas, pasando por el tronco o la cintura de la mujer y hacia los pies, los cuales se mencionan en el siguiente terceto.

Además, se hace la alusión a los deliciosos aromas desprendidos del cuerpo de la mujer durante la danza, los cuales impregnan al ambiente de un aire de seducción, donde se ven incluidos la vista, el oído y el olfato.

En el verso sexto del segundo cuarteto se muestra al yo lírico estático, en una posición desde la cual mira la danza de la mujer y se enfoca en el talle de esta. Además, se denota la admiración al cuerpo femenino ubicado ante sus ojos, por medio de los versos seis, siete y ocho:

“que a su talle ondulante firme sujeta
echa reflejos de ámbar, rosa y violeta,
moldeando de sus carnes todo el hechizo”
(Del Casal, 1931, p. 25).

En el primer terceto, se detallan los tonos brillantes de la indumentaria de la maja, mediante los colores mencionados: “asoman sus chapines bajo su traje hecho de blondas negras y verde raso”. Ya que el raso es una seda lustrosa, es decir, resplandeciente. Ese resplandor también apela a la vista, pues es por medio de esta como se capta el color del traje.

El hecho de que reluzca su calzado bajo las vestiduras involucra el movimiento, pues durante la danza su vestido se contornea junto con el cuerpo y deja ver las zapatillas escondidas.

Asimismo, en el verso once se definen las tonalidades del vestuario de la bailarina. Se denota entonces, el contraste entre el cabello azabache, el fondo pajizo del pañolón, las blondas o encajes negros y el color verde brillante del traje.

En el segundo terceto se compara la algarabía producida por el choque de las copas llenas de vino, con el zapateo procedente de la danza.

En este terceto se exterioriza la descripción, al mencionar el “choque de copas de manzanilla”, mediante el cual se sobreentiende el ambiente alegre donde se ubica el yo lírico; en contraposición con los versos anteriores en los cuales se habla solamente de la maja y su baile.

De este modo se produce un contraste entre la energía de la danza de la mujer con la alegría del ambiente; es decir, es precisamente la sensualidad del baile el elemento que determina el ánimo vivido tanto por el hablante lírico, como por el entorno.

Mediante el último verso se hace contundente el éxtasis del yo lírico ante la maja, pues expresa la forma en

que el perfume y los movimientos de la mujer provocan la pasión, a través del adjetivo “enervantes”.

En el poema hay una simetría perfecta entre todos los elementos que lo conforman y se nota la existencia de una estrecha relación entre el ánimo del yo lírico y la situación festiva donde se encuentra, esto se entiende gracias a la descripción detallada del baile y el verso doce del poema: “y al choque de las copas de manzanilla”, así se revela el ambiente de júbilo que enmarca la situación.

Se debe destacar la importancia de los colores, los cuales constituyen un eje fundamental en este poema, debido a la predominancia del sentido de la vista en esta composición de Del Casal.

Es evidente el cambio cromático producido conforme avanza el retrato, ya que se inicia con un color oscuro, se pasa al fondo pajizo y concluye en la brillantez del vestido, estas características son representativas de *ut pictura poesis*, pues, como lo menciona John Dryer, citado por Lee (1982) el argumento equivale al dibujo y la expresión y todo cuanto pertenece a la palabra, es a la poesía lo que el colorido es al cuadro; luces y sombras son como los tropos y las figuras.

Por ende, se produce un crescendo a través de las tonalidades, desde el más oscuro hasta el más claro y luminoso:

1. “Muerden su pelo negro, sedoso y rizo”.
2. “Pañolón de Manila, fondo pajizo”.
3. “hecho de blondas negras y verde raso” (Del Casal. 1931, p. 24-5).

En las pinturas o retratos el juego de colores cumple un papel fundamental, ya que es así como se logra el interés del espectador y la conformación perfecta de la figura plasmada; por lo tanto, se evidencia, una vez más, la relación entre las descripciones brindadas por el poeta con el recurso de la pintura.

Con la referencia a la temática de los tonos se logra el acercamiento del tú lírico con el ambiente descrito y la interpelación a lo sensorial, de ahí que para poder entender el soneto se hace necesaria la imaginación, de modo que se vaya dibujando mentalmente lo descrito por el poeta.

Ahora bien, la descripción de la imagen se realiza en forma vertical y de arriba hacia abajo, lo cual conlleva a la moción. Es posible demostrar este detalle porque se comienza con el cabello (la cabeza), el sitio más alto de la figura humana –en el verso primero-; luego, se mencionan los dedos –en el tercer verso-; seguidamente, se baja hacia el talle de la mujer –en el verso seis-, el punto medio del cuerpo; y se finaliza en los pies, la zona más baja de la complejión humana –en el verso diez-. De

esta forma, se muestra que el hablante lírico pasa su mirada a través de todo el cuerpo de la maja y se centra en los puntos que llaman más su atención, los cuales están relacionados con la temática del cromatismo y el baile sensual:

1. “Muerden su **pelo** negro, sedoso y rizo”.
 2. “y surge de sus **dedos** la castañeta”.
 3. “que a su **talle** ondulante firme sujeta”.
 4. “asoman sus **chapines** bajo su traje”.
- Arriba
↓
Abajo
(Del Casal, 1931, p.24-5).

Otro aspecto importante es que el poeta no detalla el rostro de maja, lo cual puede estar relacionado con la falta de coloración y movimientos de este respecto a las demás partes del cuerpo ya señaladas.

En cuanto a los aspectos morfosintácticos del poema es importante destacar la estructuración en hipérbaton, por lo tanto, el orden lógico de las oraciones está alterado. Aún así los elementos del poema están claramente establecidos, entonces se utiliza dicha estructura en hipérbaton a fin de resaltar los componentes más importantes desde la perspectiva del poeta.

Asimismo, se destacan los verbos: “muerden”, “echa”, “sujeta” y “asoman”, los cuales se pueden relacionar precisamente con el carácter erótico que conlleva el retrato, por un lado, y, por otro, precisamente a esa interpelación sensorial característica del modernismo, en la cual el lector mediante los verbos se ve involucrado como espectador, ya sea de la pintura –para cumplir con la propuesta horaciana- o del baile de la maja.

En cuando a la morfosintaxis, también puede mencionarse la adjetivación tan colorida que se da en el poema: negro, sedoso, rizo, pajizo, tímidas, alta, ondulante, firme, enervantes. Todos estos atraen poderosamente la atención del receptor del poema, le muestran los detalles exactos y le invitan a involucrarse como sensorialmente del éxtasis del yo lírico. Lo cual tiene relación directa con *ut pictura poesis*, en cuanto al poema como una versión pictórica de lo descrito y, simultáneamente, con el modernismo mediante la utilización verbal apelativa.

CAMAFEO

1891

¿Quién no le rinde culto a tu hermosura
y ante ella de placer no se enajena
si hay en tu busto líneas de escultura
y hay en tu voz acentos de sirena?
Dentro de tus pupilas centelleantes, 5
adonde nunca se asomó un reproche,
llevas el resplandor de tus diamantes
y la sombra profunda de la noche.
Hecha ha sido tu boca purpúrea
con la sangre encendida de la fresa, 10

y tu faz con blancuras de neblina
 donde quedó la luz del Sol impresa.
 Bajo el claro fulgor de tu mirada
 como rayo de sol sobre la onda,
 vaga siempre en tu boca perfumada 15
 la sonrisa inmortal de la Gioconda.
 Desciende en negros rizos tu cabello,
 lo mismos que las ondas de un torrente,
 por las líneas fugaces de tu cuello
 y el jaspe sonrosado de tu frente. 20
 Presume el corazón que te idolatra
 como una diosa de la antigua Grecia,
 que tienes la belleza de Cleopatra
 y la virtud heroica de Lucrecia.
 Mas no te amo. Tu hermosura encierra 25
 tan sólo para mí focos de hastío...
 ¿Podrá haber en los lindes de la Tierra
 un corazón tan muerto como el mío?

En *Camafeo*, como en *Una maja*, están presentes las características del modernismo en cuanto a la utilización del lenguaje con imágenes muy plásticas, de la adjetivación llena de color y los matices relacionados con los cinco sentidos del cuerpo.

En este caso particular, el sentido al cual se apela más es a la vista, por lo tanto, podemos hablar un régimen visual específico muy marcado, con lo cual se acerca al lema *ut pictura poesis* pues este poema –o pintura parlante, como la llama Simónedes– se capta mediante la percepción de la belleza femenina y la ponderación del receptor y el emisor en cuanto a la imagen. Es decir, el receptor lírico percibe la imagen como si la tuviera en frente, como si fuera una pintura que admira al detalle. Esto gracias al lenguaje modernista utilizado por el poeta, cargado de símiles, metáforas y sinestesias, con gran musicalidad y movimiento.

Como ejemplo de este régimen visual encontramos:
 Dentro de tus pupilas centelleantes
 adonde nunca se asomó un reproche,
 llevas el resplandor de tus diamantes
 y la sombra profunda de la noche (Del Casal, 1931, p. 32).

En esta estrofa se marca a partir de la visión de la mirada hermosa de la mujer, cuyos ojos expresan dulzura y profundidad. Además, por los colores implícitos a través de los adjetivo “centellantes” y la metáfora “el resplandor de tus diamantes” que hacen referencia a los bellos ojos de la dama. A la vez, diamantes hacen referencia a joyas preciosas, con las cuales se comparan los ojos de esta doncella. La alusión anterior está cargada de un amor romántico, en el cual se exaltan al máximo las cualidades de la mujer. Esta estrofa segunda está íntimamente relacionada con los versos trece y catorce, pertenecientes a la cuarta estrofa:

Bajo el claro fulgor de tu mirada
 como rayo de sol sobre la onda (Del Casal, 1931, p. 32).

Ya que uno de los aspectos resaltantes en las pinturas y esculturas es la mirada, calificada aquí por el poeta como fulgurante, llena de luz. La luz es sinónimo, por un lado, de belleza y, por otro, de pureza:

Hecha ha sido tu boca purpurina
 con la sangre encendida de la fresa (Del Casal, 1931, p. 32).

En esta imagen se apela a la vista a través a través del cromatismo, lo cual es un aspecto muy importante del modernismo. La boca se encuentra en el centro del rostro y al poseer un color fuerte, encendido, rojizo, la vista se focaliza en ella por ser un rasgo que resalta del resto, pues, como el mismo yo lírico lo plantea, el resto de su rostro es un níveo, de esta forma se produce un contraste entre la blancura de su tez y el colorido de su boca.

Además de la vista, en esta composición lírica se apela, aunque muy sutilmente, al oído y el olfato. Al primero a través del verso cuarto: “y hay en tu voz acentos de sirena” (Del Casal, 1931, p. 32).

Este rasgo se utiliza para resaltar la belleza física de esta mujer. Los acentos de sirena remiten al oído, la belleza desde el punto de vista clásico, pues las sirenas son consideradas símbolos de enamorar, cautivar y hasta enloquecer a los hombres; ejemplo de ello es el caso de Odiseo, quien debe tapar sus oídos para no escucharlas, pues de hacerlo perdería el rumbo de su viaje. Entonces, aquí el remitente exaltado por el canto de las sirenas es la cualidad de enamorar de esta fémina.

Del olfato encontramos una leve alusión en la estrofa cuarta, verso quince: “vaga siempre en tu boca perfumada” (Del Casal, 1931, pp. 32-33).

Al igual que en el poema anterior, los olores se realizan con el fin de mostrar la sensualidad, al olor desprendido del cuerpo de la mujer para provocar la seducción.

Estos ejemplos evidencian la apelación a lo sensorial tan marcada e importante en este poema, lo cual es un evidente rasgo del modernismo y, a la vez, permite captar el poema pictórico a través de todo el cuerpo.

Es importante resaltar los rasgos eróticos presentes en este poema:

- a. La referencia textual, en el verso tercero, a las líneas de escultura presentes en el cuerpo de esta mujer. Líneas de escultura son sinónimo de perfección y constituye un acercamiento más al *ut pictura poesis* al hacer referencia a las obras de arte clásicas, tal como lo postula Dolce para la pintura.

- b. Boca color fresa, pues esta es comestible, apetecible lo cual se convierte en una instigación al receptor lírico ante la belleza y sensualidad de dama descrita o pintada a través del poema.
- c. El cuello, el cual desde la antigüedad denota erotismo, sensualidad, e incluso un signo fálico.
- d. Cleopatra, como esa imagen de belleza, sensualidad y poder. Este culto a la hermosura es muy característico del romanticismo y la cultura clásica.

Por otra parte, en la segunda estrofa se muestra la belleza de sus ojos, la pasividad de estos y por ende de ella misma y se resalta el color a través de la metáfora: el color de la noche es el negro profundo. Noche en la cual puede perderse el enamorado.

Encontramos así en todo el poema un concepto de belleza tradicional, al estilo clásico, muy semejante al de Bécquer: mujer hermosa, de ojos oscuros, larga cabellera, tez blanca y luminosa. La luz puede mostrar el enamoramiento y la apelación a la vista a través de lo cálido, la perfección, pureza. Adrede, los ojos como espejo, claros, puros, hermosos, otro símbolo de perfección, visión muy romántica de la mujer.

Hallamos en la estrofa cuarta, verso dieciséis una alusión directa a la Gioconda, pintura de Leonardo Da Vinci, lo que puede relacionarse con el lema *ut pictura poesis*, al tomar como ejemplo mismo de la poesía un pintura. Además, si se realiza una lectura atenta a partir de esta mención es posible concluir que Casal está describiendo en *Camafeo* a la misma pintura de Da Vinci.

Por otro lado, se evidencia a través del poema un descenso en el régimen visual, de arriba a abajo: empieza en el rostro, va desde los ojos a la sonrisa, desciende al cuello, al caer de los rizos. Aquí podemos realizar la lectura del cabello como una sugerencia erótica, igual que el cuello, y resaltar su importancia en la pintura del renacimiento, como símbolo sensual y de equilibrio.

Continúa el movimiento, pero esta vez, del cuello regresa hacia la frente, sin embargo, no hay un descenso mayor hacia el cuerpo, lo único que se menciona de este son las líneas esculturales de su busto. Por lo tanto, puede hablarse, como en el poema anterior de un *decrecendo*, continuado por un *crescendo*:

Desciende en negros rizos tu cabello,
lo mismo que las ondas de un torrente,
por las líneas fugaces de tu cuello
y el jaspe sonrosado de tu frente.
(Del Casal, 1931, p. 32).

En la estrofa seis se encuentran dos importantes alusiones míticas: Cleopatra y Lucrecia, las cuales son símbolos de la belleza, pero, también, está intrínseca la traición: de

esta hacia Sexto Tarquino y de aquella hacia Julio César y Marco Antonio, en el caso de la reina de Egipto, y a su esposo Fineo, en el caso de la versión mítica griega. Otro aspecto importante al respecto es que ambas constituyen personajes muy famosos de pinturas y esculturas, lo cual remite, una vez más, a *ut pictura poesis*.

Al final del poema encontramos una clara contradicción: a pesar de tu hermosura, no te amo. En este caso, parece que la belleza física no es suficiente, como en el caso de la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer: sos muy hermosa, pero no es suficiente. Por lo tanto, el régimen de belleza está cargado de alejamiento del amor; belleza no es sinónimo de amor. Aun así, se siente el éxtasis del yo lírico ante la contemplación de la hermosura de la mujer, lo cual se ejemplifica a través de la primera estrofa, hasta el punto de convertirse en un placer que enajena; es decir, sacar a alguien fuera de sí, entorpecerle o turba.

Vestíbulo

Retrato de Gustavo Moreau
Rostro que desafía los crueles
rigores del destino; frente austera
aureolada de larga cabellera,
donde al mirto se ensalzan los laureles.
Creador luminoso como Apeles, 5
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 10
vive de lo pasado entre las ruinas
resucitando mágicas deidades;
y dormita ojos soñadores,
como estrella entre brumas opalinas
la nostalgia febril de otras edades.

Este poema fue elegido para el análisis, pues es el mismo emisor-poeta quien lo propone como un retrato, caso contrario a los demás. Así, se evidencia de una forma más clara la similitud entre la poesía y la pintura, dato en estudio para comprobar la propuesta horaciana retomada por los humanistas entre los siglos XVI y XVIII de *ut pictura poesis*.

Paradójicamente, es –de los tres poemas elegidos– en el que menos descripciones físicas se hallan; por el contrario, se trata de características psicoemocionales.

Entonces, si bien se invoca a la vista al tratarse de un retrato, se apela a la imaginación y a los sentimientos, lo cual constituye otra de las grandes distinciones del movimiento modernista: se mueve hacia estos a través de la utilización del lenguaje.

Adrede, esta particularidad pertenece también a la concepción *ut pictura poesis*, puesto que, como se mencionó en el apartado sobre el modernismo, los pintores

son poetas, pero su poesía consiste en imaginar de qué pasiones y qué sentimientos habría que dotar a los personajes según sus caracteres y condiciones de vida en las cuales se les supone, e igualmente en descubrir las expresiones en qué consisten esos sentimientos.

Es interesante cómo en este caso, al igual que en el de *Camafeo*, la descripción se realiza a partir del rostro, centrándose en este la mayor importancia, similar, como ya mencionó, sucede en la pintura, pues, en muchos cuadros, especialmente los realistas, el rostro es el rasgo más exaltado y de resaltante.

Esta tez tiene una peculiaridad muy significativa, la cual se encuentra ubicada en las dos primeras estrofas del primer cuarteto:

Rostro que desafía los crueles
rigores del destino (Del Casal, 1931, p. 49).

Esto simboliza la actitud del personaje, su valentía ante la vida. Lo cual se refuerza cuando menciona “frente austera”, pues este adjetivo significa severo, rigurosamente ajustado a las normas de la moral, sobrio, morigerado, sencillo, sin ninguna clase de alardes. De este modo, a través de la descripción física también es posible localizar evidencias de la personalidad.

En el verso cuarto, primer cuarteto, se menciona la presencia de mirtos y laureles, los cuales rodean la cabeza de este hombre, esto significa que se trata de un personaje de acreditada importancia, al menos desde el punto de vista del yo lírico, pues estas plantas arbóreas se utilizaban en la antigua Grecia para coronar a los triunfadores de las competencias olímpicas, a las altas figuras de la vida política y a los artistas de renombre.

Esta idea se reafirma en el siguiente cuarteto al compararlo con Apeles (352aC - 308aC, aprox.), célebre pintor griego elegido por Alejandro Magno para realizar su retrato, y autor de famosas obras, como *Venus Andromeda*.

Adrede, se menciona que si el personaje de la pintura hubiese vivido en la época de Apeles hubiera tenido gran fama entre los dioses por la magnificencia de sus pinturas; por lo tanto, es posible una lectura de parangón entre ambos pintores –el del retrato y Apeles–.

Se debe resaltar que el personaje esbozado en el poema es Gustav Moreau, famoso pintor simbolista, cuyas obras pictóricas están relacionadas con la mitología griega, como el yo lírico lo menciona en el verso catorce. Parece entonces, que el poeta está realizando mediante su discurso un verdadero retrato de Moreau, con lo que se cumple *ut pictura poesis*.

CONCLUSIONES

El modernismo es un movimiento en el cual los sentidos se ven interpelados a partir de la estilística. Además, utiliza el lenguaje de una forma particular, llena de belleza y colorido, con tropos literarios bien logrados mediante los cuales se apela a un lector activo, el cual será espectador y partícipe de la acción narrada –esbozada, podría decirse-. Por medio de estas técnicas es como se logra la asimilación entre la poesía y la pintura, planteada por Horacio y Aristóteles y retomada por los humanistas del siglo XVI.

De este modo, la poesía puede compararse con la pintura, pues se muestra no sólo un estilo detallado, que exige un escrutinio detenido, sino también un estilo amplio e impresionista.

Es a través de las metáforas, los símiles y las adjetivaciones (cuasi epítetos) como se logra la comparación *ut pictura poesis*. Este tipo de alegorías son muy características del movimiento modernista, pues por medio de ellas se logra la apelación sensorial y, a la vez –con base en la teoría enmarcada en este estudio– constituyen una forma de lograr el lema *ut pictura poesis*; es decir, la agilidad verbal mostrada por Del Casal es el fundamento ideal para lograr el parangón entre el arte lírico y el pictórico.

La mayoría de adjetivaciones en los poemas de Del Casal analizados en este trabajo está directamente relacionado con el color, mediante esta afirmación es posible evidenciar el carácter simbolista y, sobre todo, modernista presente en este poeta cubano. Al estar antepuesto el adjetivo al sustantivo, como sucede en la mayoría de casos, este cobra más valor y permite una experiencia vivida del poema, con la plena exaltación de los cinco sentidos, así, el receptor de la obra lírica pasa a ser un espectador de la pintura expuesta a través de la palabra.

No toda la poesía es capaz de lograr el parangón con la pintura. En especial, la perteneciente al modernismo cumple perfectamente el lema horaciano, gracias a la exaltación de los sentidos y el uso perfeccionista del lenguaje.

Específicamente, la poesía de Julián del Casal tiene la propiedad de acercar al lector a la obra, de tal forma que este pasa a ser el espectador de una pintura.

En definitiva, Casal no es un precursor del modernismo, como muchos críticos han afirmado –erróneamente– sino que es un modernista en totalidad, pues como se ha demostrado en este análisis utiliza el lenguaje de una forma especial y elegante con la cual llega a poemas perfectos, únicos e incomparables. Dada esta afirmación, se hace necesario desterrar la equívoca concepción de Rubén Darío como el modernista por excelencia y el único que ha logrado crear imágenes magníficas y pictóricas

con el lenguaje, pues Casal logró exactamente lo mismo y con una ingeniosidad extrema.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bueno, S. (1950). *Contorno del modernismo en Cuba*. La Habana: Editorial Lex.

Chen Sham, J. (2000). *Ut pictura poesis* y la *mise en abyme* de la catedral en *El siglo de las luces*. *Intersedes: revista de las sedes regionales de la Universidad de Costa Rica*, (5), 9, 19-28.

Del Casal, J. (1931). *Selección de poesías*. La Habana: Cultural S.A.

Del Casal, J. (1945). *Poesías Completas*. La Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación.

Jiménez, L. A. et al. (2005). *Julián del Casal en el nuevo milenio*. Managua: PAVSA.

Lee, R. (1982). *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Pacheco, J. E. (1970). *Antología del modernismo 1884-1921*. México: Editorial de la Universidad Autónoma de México.

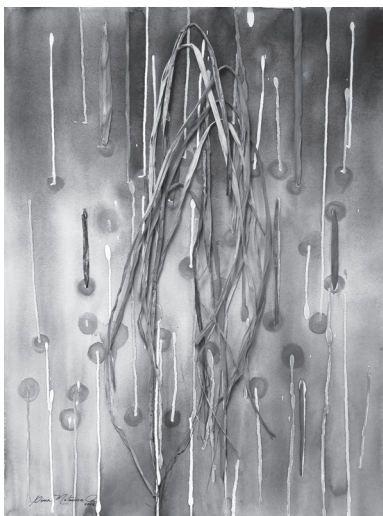
Otras fuentes consultadas:

Epistula III Ad Pisones (Ars Poética), Recuperado de <http://www.saltana.org/1/docar/0554.htm>. el 12 de abril de 2013, 12 de abril.

Gabrieloni, A. L. *Ut pictura poesis*. Recuperado de <http://www.saltana.org/1/docar/0011.html> el 17 de abril de 2013.

La estética modernista. Recuperado de <http://www.assumption.edu/users/Guerrero/Modernismo.html>. el 17 de abril de 2013.

Ramos, Ó. G. *Arte poética y otros poemas. Horacio*. Recuperado de <http://www.oscargerardoramos.nom.co/horacio.html> el 26 de abril de 2013.



Xinia Matamoros Quirós