

Prometeo, Casal y Moreau

RESUMEN

Este trabajo presenta el mito de Prometeo en Casal y Moreau, así como la relación entre ellos y la traslación del cuadro al poema. Por otro lado, se muestra como el común paradigma entre ellos explica las coincidencias existentes entre ambos, así como el interés del poeta por la obra del pintor.

PALABRAS CLAVE: PROMETEO, CASAL, GUSTAVE MOREAU, *EKPHRASIS*, MODERNISMO.

ABSTRACT

This article introduces the myth of Prometheus in Casal and Moreau's work, the relationship between both artist and the representation of the picture in a poetic form. This article proves a common paradigm between the artist and how this paradigm explains the existing similarities for both artist. Furthermore, it reveals the interest of the poet in Moreau's paintings.

KEY WORDS: PROMETHEUS, CASAL, GUSTAVE MOREAU, *EKPHRASIS*, MODERNISM.

Recibido el 11 de septiembre de 2012. Enviado a dictamen el 13 de septiembre.
Dictámenes recibidos uno sin modificaciones el 17 de septiembre de 2012, otro con modificaciones menores el 26 de septiembre. Recibido en su versión definitiva el 1 de octubre de 2012.

PROMETEO, CASAL Y MOREAU

RICARDO DE LA FUENTE BALLESTEROS*

Como es bien sabido, el pintor Gustave Moreau (1826-1898) es no sólo un pintor clave para el simbolismo y el decadentismo, sino también es una referencia ineludible en la obra de Casal (1863-1893). Éste le dedica una serie completa de *Nieve* (“Mi museo ideal”), a la vez que hay extrañas coincidencias entre ambos, y un contacto directo a través de las cartas (Glickman, 1972-1973) que se conservan. En este trabajo se explora tanto la importancia de Prometeo en la obra del cubano como su conexión con el cuadro del pintor francés motivo de la recreación *ekphrástica* por parte del poeta.

Casal y Moreau participan del mismo paradigma, razón por la cual los hallazgos artísticos del pintor tendrían que ser entendidos por el poeta como el descubrimiento de un alma gemela. En el caso del Titán, las fuentes para ambos son semejantes, en particular la idea de que Prometeo es una anticipación de Cristo (Albouy, 1969:160-169; Duchemin, 2000:109; Mathieu, 1994:105). Como dice García Gual, “Prometeo parece un anuncio helénico del Redentor Crucificado del Cristianismo. Ya Tertuliano llamó a Cristo *verus Prometheus*, evocando tal imagen” (2009:20-21). Al igual que el Redentor, Prometeo se sacrifica por los hombres, es castigado porque los ha amado más allá de lo razonable (Jünger, 2006:92). De uno de sus cuadros inacabados, “Prométhée foudroyé”, Moreau dice: “Il tient encore en main le flambeau Divin dont la flamme doit éclairer le monde” (1984:67), y, en el mismo apunte, “piédestal de pitié, de jéneusse et de vie, pour ce grand sacrifié, pour cette victime auguste mourant pour l’Humanité” (1984:67). Este “sacrificado”, por otro lado, es signo de la imaginación, de la genialidad (Trousson, 1964, II:299), lo cual es evidente para Moreau, pues siempre está la llama o la lengua de fuego tan evidente en sus cuadros (véase la foto 1 y la foto 2), se conecta con el genio:

Non! Il est certaines choses que votre main ne peut atteindre, que votre esprit positif sans flamme, que votre âme sans amour ne peut atteindre, ni expliquer, ni prouver, ni définir,

* Universidad de Valladolid. Correo electrónico: ricardodelaf@hotmail.com

ni circonscrire, ni manier. C'est cette essence inaisissable pour l'esprit, seule appréciable pour l'âme et le coeur, cette essence divine qui seule fait le grande artiste, seule le rend maître des âmes, des esprits, ce don d'en haut, immatériel de nature (Moreau, 2002:290).



Foto 1. *Prométhée*. 1868. Óleo. París, Museo Gustave Moreau

Por lo que se refiere a su cuadro “Prométhée” (1868) (véase la foto 1), origen de uno de los poemas de Casal, Moreau dijo: “Semblable au pilote du navire, il regarde au loin les espaces glacés, sondant les horizons tout entiers, souriant à son rêve, tandis que son flanc saigne sous le bec altéré du vautour toujours inassouvi” (1984:66).

Las fuentes que utiliza Moreau son sus habituales Ménard y Decharmes, además de Hesíodo (*Teogonía*, 1986:507-516; *Trabajos* 1986:41-105) y Esquilo (*Prometeo*).¹ También es posible que conociese el *Prométhée* (1838) de Edgar

¹ Otras fuentes posibles son Goethe —autor frecuentado habitualmente por el pintor—, Byron o Shelley.

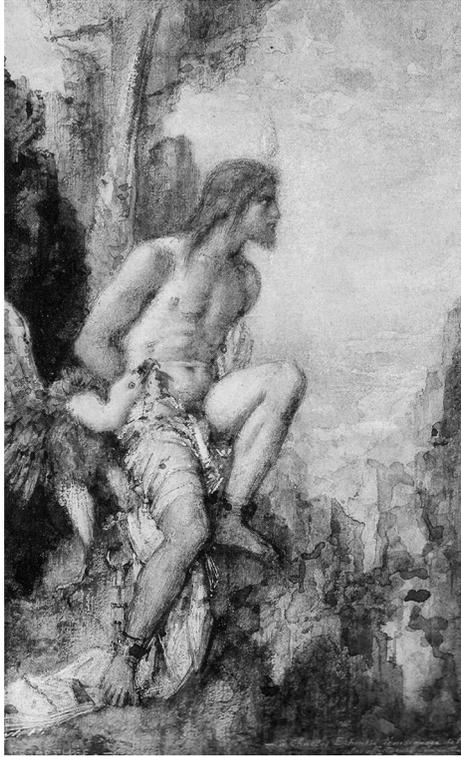


Foto 2. *Prométhée*. 1880-1885. Acuarela. Colección Particular

Quinet. En el prólogo² de su obra, además de incidir en los elementos clave del mito prometeico —revuelta contra el poder establecido por los dioses, robo del fuego para entregarlo a los hombres, suplicio en el Cáucaso, etc.—, justifica su obra a través de la tradición, empezando por los Padres de la Iglesia, a saber: la alianza entre “la fábula antigua y las ideas cristianas”.³ En suma, Prometeo es el profeta de Cristo (1993:XXI), y cada edad de la humanidad pone nuevos oráculos en la boca del Titán (1993:XXV).⁴

² Este prólogo se editó también en la *Revue des Deux Mondes*, en el número 4-13 de 1838 (pp. 337-351).

³ “L’alliance que j’ai établie entre la fable antique et les idées chrétiennes n’est pas un artifice de la fantaisie moderne; qu’elle repose au contraire, sur une sorte de tradition et, j’ose dire, sur la nature intime des choses” (1993:XIV-XV).

⁴ Esta cristianización del Titán se puede ver en la acuarela titulada “Prométhée” (1880-1885), en la que el rostro toma el aspecto convencional de Cristo (véase la foto 2). En la carta 2 (1891, agosto 15, La Habana) que envía Casal a Moreau, le dice: “vuestro Prometeo es un Cristo pagano, tal como debió ser el primer Redentor de los hombres” (Glickman, 1972-1973:108).

Por lo que se refiere a las fuentes artísticas, Mathieu (1994:105) apunta la de James Pradier (1790-1852) (véase la foto 3 y la foto 4), pues se conserva en el Museo Gustave Moreau un croquis realizado por el autor de una escultura expuesta en las Tullerías. También, dentro de la iconografía de la época Allan ofrece dos interesantes ejemplos claramente relacionados con la obra de Moreau: el “Prometeo liberado” de Joseph-Victor Ravier que se presentó en el Salón de 1874 y el “Prometeo” de Pierre Auguste Cot (1837-1883) presentado en el Salón de 1870. En ambos, en vez de la tradicional águila devorando el hígado del Titán (Kerényi, 2011:197), aparece un buitre haciendo lo mismo, como también es el caso de Pradier. La razón de esta sustitución está en el paralelismo entre el mito de Prometeo y el de Ticio, que lleva al intercambio de aves. Ticio, hijo de Gea, fue castigado por Zeus por intentar violar a Leto; está en el Infierno con dos buitres que le devoran el hígado, el cual se regenera constantemente (Graves, 1996, I:95).



Foto 3. *Prométhée*, 1827. James Pradier. Jardin des Tuileries

En la iconografía pictórica se puede ver cómo se va del uso recto de la mitología en Rubens (véase la foto 5) a su desvío en Miguel Ángel (véase la foto 9), el propio Tiziano (véase la foto 6) o Ribera (véase la foto 8) que representan a Ticio cebando a un águila.



Foto 4. *Prométhée*. Mármol. 1827. James Pradier. París, Musée du Louvre



Foto 5. *Prometeo*. Peter Paul Rubens y Franz Snyders (c. 1617). Museo de Arte de Philadelphia



Foto 6. "Ticio". Tiziano. Lienzo. 253 x 217 cm. Madrid, Museo del Prado

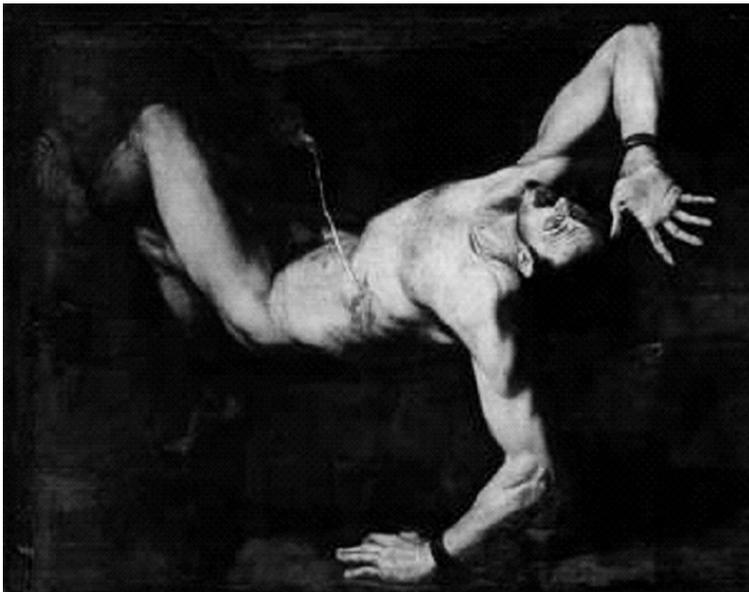


Foto 8. *Ticio*. José de Ribera, el Españoleto (1591-1652). Museo del Prado



Foto 9. *El castigo de Tityus* (1532). Michelangelo Buonarroti. Carbón. Royal Collection

El interés de Moreau por Prometeo está conectado íntimamente con su idea romántica del héroe, encarnada por personajes de la talla de Prometeo, Moisés, Jasón, y artistas, en particular poetas, que encarnan al vate, al profeta —como es el caso del Titán cuyo nombre alude a su carácter “previsor” —; “son seres divinos, instrumentos de Dios y de la Providencia” (Moreau 2002:79). Como dice Cooke (2003:81), la presencia obsesiva del poeta y de las musas en este pintor es un “caso único en la historia del arte” (véase también Cooke, 1995).

Estamos dentro de una poética romántica, que vemos reiterada por los poetas modernistas, como es el caso de Rubén Darío o del propio Casal (1945:143), que también se define como “visionario”. Es también la conexión crística uno de los modelos heroicos reiterados en la literatura finisecular (Hinterhäuser), pero que está dentro también de los modelos de lectura prometeicos, según se explicita en Quinet, y está presente en los primeros momentos de la recepción del cuadro de Moreau, como se puede leer en la crónica de Théophile Gautier publicada en *Le Moniteur Universel* el 15 de mayo de 1869:

Ce n'est pas un Titan, c'est un homme auquel il nous semble que l'artiste ait voulu prêter quelque ressemblance avec le Christ, dont, selon quelques pères de l'Église, il est la figure et comme la prédiction païenne. Car lui aussi il voulut racheter les hommes et souffrit pour eux. Lui aussi, il fut cloué avec des clous sur la croix du rocher et il eut au coeur sa blessure toujours saignante (Cooke, 2003:84).

Por otro lado, Prometeo es también una figuración de la rebelión y la libertad (Aghion, Barbillon y Lissarrague, 1997:296), como señala García Gual “El poeta o pensador (Goethe, Heine, Marx, Nietzsche) se siente identificado —en cierto modo— con el antiguo Titán, sufriente y orgulloso de su acto revolucionario, combatiente trágico, solitario y tenaz contra la rigurosa e inflexible autoridad antigua” (2009:232-233).

Mucho de esta concepción encontramos en Casal, en los dos poemas escritos sobre el Titán: “Las Océánidas” y “Prometeo encadenado”. Ambos se publicaron en *La Habana Elegante*; el primero, el 5 de octubre de 1890, y el segundo, el 14 de agosto de 1891; luego serían publicados en *Nieve*; el primero en la sección “Bocetos antiguos”, y el segundo, en “Mi museo ideal”. “Las Océánidas” abre en un escenario y en un retrato que parecen tomados del cuadro de Moreau:

Hosco el semblante, torva la mirada,
abierta la nariz, alzado el pecho,
flacias las piernas, rígidos los brazos,
encadenados los robustos miembros
por manos de potencias infernales,
en lo más alto del peñón escueto
donde sólo la espuma llegar puede,
tendido está el doliente Prometeo
y sobre él, con las alas entreabiertas,
desciende airado el buitre carnicero (1945:147-148)

Seguro que la elección por parte del francés del buitre en vez del águila le debía complacer,⁵ pues el ave de presa, así como el alción, siempre son en la poesía del cubano una referencia positiva, pues, al igual que el alma “halla en el Arte dichas ignoradas”, este noble pájaro busca “asilo” en una peña (1945:94). En suma, el poder ascensional⁶ de estas aves —básicamente, una imagen arquetípica— hace

⁵ Moreau dijo a este respecto: “me niego a rebajar al águila, el más noble de los animales, a la condición de verdugo” (citado en Hofstätter, 1980:79).

⁶ Un ejemplo lo encontramos en la crónica publicada el 2 de noviembre de 1890 en *El País*, que contiene un poema titulado “Blanco y negro”, en el que leemos:

“Que estoy enfermo y solo y fatigado
Y deseo volar hacia la altura,
Porque allí debe estar lo que yo he amado

que el poeta pueda o sueñe en alejarse de la cruda y fea realidad, con frecuencia adjetivada como “cieno” o “lodazal”. Así, al retratar a Esteban Borrero Echevarría, dice: “Su mano, hecha para la pluma, tuvo que esgrimir el escalpelo. Su pensamiento anhelaba ascender en pos de las águilas hacia el sol y tuvo que marchar tras los reptiles hacia el lodazal” (Casal, 1963, I:262). Otro ejemplo está en el poema “A un amigo”, en el que le dice que si sólo ansía morir debe abrir el libro de Leopardi que le envía, pues le enseñará “todo lo grande que el dolor encierra / y la infinita vanidad de todo” (Casal, 1945:190), y vuelve a utilizar la imagen de águila, pues el poeta es “águila que vivió presa del lodo” (1945:190).

La introducción del poema concluye con la explicación en torno a cómo Zeus ha enviado el buitre para atormentar a Prometeo y hacerle expiar la culpa de haber robado la “sagrada chispa del celeste fuego” (1945:148). La segunda parte introduce a las Oceánidas, siguiendo fielmente la tragedia de Esquilo —ya señalado por Miranda Cancela (1983:22)—,⁷ para desarrollar en la tercera parte del poema en toda su extensión la rebelión y su significado: “Aunque mi cuerpo para siempre exista / encadenado al pico de esta roca, / jamás el llanto empeñará mi vista / ni brotará un gemido de mi boca” (1945:149). Que coincide, por otra parte, con la representación moreana, en la que la impasibilidad es uno de los rasgos más llamativos.

Prometeo, para Casal, es un mártir:⁸ “El martirio, si el pecho me tortura, / no mi viril espíritu consterna” (1945:149); es un personaje sufriente, como el propio poeta, que sólo encuentra la impasibilidad de Dios ante su tortura: “Hoy que estriba en sufrir mi único orgullo / ante la faz del impasible cielo” (1945:150), cuya rebelión se mantendrá *ad aeternum*: “Rebelde quiero ser eternamente / antes de

[...]

Despedazad mi ser atormentado

Que cayó de las célicas regiones

Y devolvedme al seno de la nada...

¿Tampoco estará allí lo que yo he amado?” (Casal, 1963, III:23).

⁷ En cualquier caso, en el poema “Las Oceánidas” no es más que un elemento para enmarcar el castigo del héroe, mientras que en la tragedia ellas son un ejemplo de *sympátheia* (García Gual: 2009:90-91), pues no sólo lo compadecen, sino que además siguen su suerte, no lo abandonan y se precipitan con él en el infierno (Esquilo: 1978:218).

⁸ En la crónica sobre Bonifacio Byrne, Casal dice: “Yo estimo al hombre, sin conocerlo, porque lo creo un mártir, un mártir que sufre el triple martirio de su destino, de sus aspiraciones y de su medio social. Lo tengo, como diría Verlaine, por un maldito o un saturniano. Y, a la vez que estimo al hombre, yo admiro en alto grado al poeta, porque me ha iluminado, con la antorcha de su talento, las tinieblas de su corazón; porque es un espíritu triste, y las almas felices, como los objetos grotescos, me inspiran repugnancia sin límites; porque no ha halagado, con sus estrofas, los caprichos de la inmensa mayoría de los lectores; porque se ha atrevido a cantar en admirables versos, lo que aquí no se puede apreciar, porque no se acierta a comprender, sin temor a la indiferencia del público, a las censuras de los críticos o a las burlas de los critiquillos; y en fin, porque ha interrumpido el tono monótono de la poesía cubana, lanzando en ella una nota nueva, extraña y original”. (1963:274-275).

resignarme a mi tristeza, / que es la resignación fácil pendiente / por donde llega el alma a la vileza” (1945:150). La parte final del poema prolonga el castigo, con la retirada de las Oceánidas, el amanecer, el silencio del Titán y la carnicería del buitre.

En cualquier caso, toda la sección “Bocetos antiguos” tiene algo en común, no sólo que se trate de personajes de otra época, sino también que en todos ellos se desarrolla la idea de la rebelión, que está en la esencia del Titán. Así “Bajo-relieve” introduce un gladiador herido en el circo romano. El público le grita para que siga luchando, pero “desdeñando los placeres vanos / que ofrece a su alma entristecida, / sepulta la cabeza entre las manos / viendo correr la sangre de su herida” (1945:152), renunciando a su vida y a los dones que le ofrece un edil y una hetaira si consigue vencer. “La muerte de Moisés” presenta a este personaje como un rebelde ante Dios, que cambia las plegarias por blasfemias; ¿por qué Dios no lo consuela?, ¿por qué no puede entrar en la tierra prometida?, “¿Por qué me hiciste grande entre pequeños?” (1945:157). Dios es insensible al dolor, es impasible, según vimos, como Zeus ante Prometeo. Finalmente, Dios deja muerto a Moisés, y su cuerpo queda abandonado “donde nadie ha elevado una plegaria / ni lloraron jamás ojos humanos” (1945:158).

Otro *alter ego* de Casal es Petronio (“La agonía de Petronio”). Este “bardo decadente” está en la bañera desangrándose hasta que consigue liberarse de la vida, “libre por siempre de mortales penas” (1945:160). Lo más relevante del poema es la delectación en el momento supremo de la muerte y que muestra la rebelión de Petronio, que tampoco se inclina ante el poder. El último poema de la sección no encaja con los textos anteriores, pues trata de la anagnórisis de San Pablo (“El camino a Damasco”).

Por otro lado, este tema de la rebelión es más constante en la obra de Casal de lo que se pudiera figurar, en particular si observamos la recepción del poeta —Nicolás Heredia (1892), Ricardo del Monte...— y las numerosas exégesis modernas (Marinello, 1977), obsesionadas por hacer encajar el perfil de éste con reivindicaciones anticolonialistas a fin de valorar más positivamente su producción, como sucede en la monografía de Armas (1981).¹⁰

Básicamente tres poemas “La perla”, “A un héroe” y “A los estudiantes”, amén de textos en prosa en los que critica a las clases altas cubanas y personajes representativos de la metrópoli en Cuba, como en el artículo sobre el general Marín

⁹ Moreau tiene tres cuadros con Moisés como protagonista: “Moïse en vue de la Terre promise, ôte ses sandales”, “Moïse exposé sur le Nil” y “Moïse sauvé des eaux”.

¹⁰ Para una valoración del tema patriótico en Casal véase el trabajo de Merino, 2005.

(Hernández, 1963:310), como dice Armas (1979:14), Casal era un “crítico lúcido e implacable de la sociedad en que vivía”.¹¹ Para José Antonio Portuondo, el poeta cubano “muestra desnudos en su pequeñez y sus miserias” a los nobles (1963:58). Pero, en cualquier caso, lo que queda claro, como este mismo autor señala, es que la política no es un tema atractivo para Casal (1963:66).¹²

Volviendo al tema de la rebelión en forma semejante a la que aparece en “La muerte de Moisés” la encontramos en el soneto “Al juez supremo”, en el que la “férvida plegaria” (1945:199) se convierte en blasfemia; que repite en “Flores”: “Marchita ya esa flor de suave aroma, / cual virgen consumida por la anemia”, / hoy en mi corazón su tallo asoma / una adelfa purpúrea: la blasfemia” (1945:213); o su identificación con los “Bohemios” que no soportan “extraño yugo” porque están llenos de “independencia”, sólo siguen su “ensueño” y porque el “desengaño” “no extingue vuestras locas ilusiones” (1945:258). Asimismo, “A un héroe” muestra su identificación con Maceo,¹³ a la vez que muestra la desilusión de ambos ante la falta de compromiso de los moradores de Cuba, esclavos dominados por la sed del dinero:

así al tornar de costas extranjeras,
cargado de magnánimas quimeras,
a enardecer tus compañeros bravos,

hallas sólo que luchan sin decoro
espíritus famélicos de oro
imperando entre míseros esclavos (1945:271)

Pero, es más, toda la obra de Casal se puede leer de la siguiente manera, es como el dandi, no encuentra su lugar en la sociedad de su época, sus valores son los contrarios a los imperantes en ella. El primero, el del pragmatismo, todo aquello que se relaciona con el triunfo social: el dinero. El poeta tiene como misión la búsqueda del ideal, el mundo del arte que nada tiene que ver con la cruel y fea realidad

¹¹ Básicamente, para Casal la función del poeta en su época no es la de ser un patriota, como se puede comprobar en el artículo que dedica a José Fornaris: “El poeta moderno no es un patriota, como Quintana o Mickiewics, que sólo lamentan los males de la patria y encaminan los pueblos a las revoluciones, ni un soñador... ni un didáctico... ni un moralista... sino un neurótico sublime... un nihilista... un blasfemo... un desesperado... un analista cruel... un pintor... un músico... un alucinado... un satiriasico... un gransubjetivista...” (1963, I:300-301).

¹² Véase lo que dice Armas (1981:104-107) sobre el poema “A los estudiantes”.

¹³ Para este poema y su relación con Maceo véase Armas, 1981:130-133.

representada por el cieno (“Nihilismo”), o el valor del dinero (“Autobiografía”). Como dice en “A un poeta”: “[...] habituado a espiritual tormento, / tenías la pasión del sufrimiento / y odio de muerte a los terrenos bienes” (1945:293).

Expresiones semejantes, por otro lado, se pueden entresacar en Moreau, alma gemela que busca el ensueño, los valores espirituales, frente al materialismo pim-pante de la época: “ici je veus rendre l’homme de sacrifice et de pensée aux prises, dans la vie, avec les tortures et les attaques de la brutalité de la médiocre matière vile” (Moreau, 2002:79).

Para cerrar de una forma paladina este asunto de cómo entendía Casal la rebelión conectada a la escritura veamos lo que dice en su artículo sobre Esteban Borrero: “Los grandes artistas oyen la voz de la realidad, pero no se aprovechan de sus lecciones. Esos soñadores, a la par que los espíritus más lúcidos, son también los más rebeldes” (1963:260).

El soneto “Prometeo”, que aparece en “Mi museo ideal”, sección que es un homenaje al pintor francés, es una clara transposición del cuadro:

Bajo el dosel de gigante roca
yace el Titán, cual Cristo en el Calvario,
marmóreo, indiferente y solitario,
sin que brote el gemido de su boca.

Su pie desnudo en el peñasco toca
donde agoniza un buitre 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,
junto a otro buitre de nevadas plumas,
negras pupilas y uñas marfileñas
que ha extinguido la sed en sus entrañas (1945:168).

Si el texto se compara con el cuadro, llama la atención la exactitud de la reproducción a la vez que la capacidad del poeta para entrar en el universo de significaciones que el cuadro tiene.¹⁴ Es decir, Casal tiene la capacidad de leer el cuadro y posicionarse

¹⁴ Frente a esta lectura destacan interpretaciones como la de Robb que obvia la evidencia del cuadro para ensayar interpretaciones como esta:

junto a las ideas del pintor, en las que encuentra a su semejante. Prometeo es el mártir de la cruz, y en su pasión se muestra “marmóreo, indiferente y solitario”. Esta era la intención de Moreau, y Casal lo reproduce fielmente con simplemente tres notas de color: “junto a otro buitre de nevadas plumas, / negras pupilas y uñas marfileñas”, pues el poeta no pretende rivalizar con el cromatismo del cuadro, sino que busca el espíritu de la tela inspiradora, sugiriendo su significado por medio de una descripción parnasiana llena de contención.

La pintura de Moreau había sido criticada por sus excesos decorativos, a la vez que por su tendencia a la inmovilidad, conectada con una falta de gestualidad, de hieratismo, de antiteatralidad; es lo que llama la “inmovilidad contemplativa” —que podría representar también la contención, ya aludida más arriba, con la que trata Casal las pinturas de Moreau— que le lleva a la alegoría, a la quietud escultórica, en un intento de profundizar en el interior del sujeto, a una búsqueda de la trascendencia que iluminase el alma del personaje, siempre conectada con la belleza plástica del cuerpo:

Il me semble que ces figures rappellent le spectateur à la beauté purement plastique, calme pour être plus belle. Ces morceaux tyranniques par leur air d'innopportunité, appellent les yeux et l'attention sans partage, et forcent l'esprit à préférer l'immobilité coterplative du corps humain à l'action et au mouvement de ce corp (2002:54; véase también Cook, 2003:104-110).

Esta manera de pintar y expresar el alma del sujeto la encuentra en lo que él llama “el ideal del sonambulismo” miguelangelesco:

Toutes les figures de Michel-Ange semblent être fixes dans un geste de somnambulisme idéal... Sublimité de cette combinaison pastique. Moyens puissants d'expression dans cette combinaison unique: le sommeil dans l'attitude. Absorption par l'individu par le rêve... L'idée divine, immatérielle, l'idée d'une autre sphère à laquelle elles ont l'air d'appartenir

“En el soneto III, Prometeo, el sexo débil (el masculino) como cuerpo restringido o imperfecto también se manifiesta. Casal como ‘titán’ sexual y creador, con su propio cuerpo ‘encadenado’ a causa de su enfermedad, se compara, tal vez a nivel subconsciente, con el cuerpo de Prometeo, también encadenado. El tema de lo sexual-erótico del cuerpo malsano y referencias fálicas en forma de ‘ojos’ y picos se unen para crear un ambiente sórdido: ‘...buitre sanguinario / que ni atrae su ojo visionario’ (2003:6-7), ‘Escuchando el hervor de las espumas / que se deshacen en las altas peñas’ (2003:9-10) y ‘junto a otro buitre de nevadas plumas, / negras pupilas y uñas marfileñas’ (2003:12-13). Puede ser que ‘el hervor de las espumas’ que connota la sangre y las vísceras recién sacadas de Prometeo sugieran el caso análogo de Casal que escupía en un pañuelo esputos de sangre debido a su tuberculosis (2003:49).”

ou d'aspirer, car tout, chez elles, est pour nous mystère. On ne se repose pas, on n'agit pas, on ne marche pas, on ne médite pas, on ne pleure pas, on ne pense pas de cette façon sur notre planète. Dans notre monde, le geste est toujours explicable dans toute oeuvre plastique; dans Michel-Ange, le geste, l'attitude extérieure du corps, es toujours en contradiction avec l'expression à rendre et vive-versa (admirable ressource plastique). L'artiste se dédouble et il écrit pour la terre et pour le ciel (Moreau, 2002:305-306).¹⁵

Por otro lado, es interesante que Casal en este soneto se demore en el buitre que agoniza a los pies de Prometeo, demora que en el cuadro está conectada al triunfo final del héroe, de ahí que vea “de su redención luces extrañas”. Jean-Paul (pseudónimo de Charles-Alphonse Brot), en la *Gazette de France* publicada el 13 de mayo de 1869, lo interpreta de forma semejante: “Il [Prometeo] regarde à l'horizon, calme, presque souriant, oublieux du supplice dans la sérénité d'une vision lointaine, laissant la férocité des vautours, dont l'un s'épuise à lui fouiller le flanc et dont l'autre vient de rouler à ses pieds sans avoir pu laisser sa victime”.

En suma, la estética mística moreana es compartida por el cubano, al que un crítico como Balseiro esboza como un Prometeo “encadenado por la fatalidad va consumiéndose en su propia abulia, aprendiendo el deleite de sentirse entrañablemente y amorosamente devorado por la vida” (1960:132). La poética de ambos artistas es tan semejante que las coincidencias menudean, como es el caso de “El poeta y la sirena”, poema de Casal publicado en el semanario *El Ensayo* el 5 de marzo de 1881 y luego recogido en *Bustos y rimas* (1893). La sirena le dice: “La vida tiene encantos, poeta de los sueños; / la gloria sólo ofrece martirios y dolor; / ¡oh!, ven a mis palacios de perlas y corales / para apurar beodos la esencia del amor”. Pero una voz resuena y dice:

tú simbolizas el error del mundo
y el poeta la luz de la verdad.

desapareció la maga entre la espuma
exánime, sin vida y sin aliento;
alzó el poeta su inspirado acento
y el eco resonó en la eternidad (1945:321).

¹⁵ Véase, para este asunto, el trabajo de Sebastiani-Picard (1977).

Curiosamente, Moreau representa una escena semejante, pero diez años después. Como dice Figueroa:

faltaban muchos años para que el poeta cubano conociera las obras del pintor francés Gustave Moreau, que inspiraría los preciosos sonetos de *Mi Museo Ideal* en 1892. Un año después de la muerte de Casal la fábrica de Gobelinos de Francia contrató a Moreau para que dibujara los cartones de un tapiz denominado *El poeta y la sirena*. Prueba rotunda de que Casal era un legítimo y avanzado intérprete de las corrientes artísticas de su tiempo, un escritor cosmopolita que podía predecir y adelantarse a las fórmulas expresivas del arte nuevo (en Casal, 1993:26).



Foto 10. *Le poète et la sirène* (1893). Japón. Colecc. Hiroshi Matsuo.

Se conservan dos piezas: el óleo titulado “Le poète et la sirène”, de 1893 (véase la foto 10), y “La sirène et le poète”, que es el modelo para el tapiz al que se refiere Figueroa, que se conserva en el Museo Sainte-Croix de Poitiers (Mathieu, 1991:110-111). La representación moreana sigue modelos anteriores relacionados con el dominio de la mujer y la aparente sumisión del hombre (Fuente 2011); en este caso, con la lira a sus espaldas que simboliza para el francés “el instrumento eterno del pensamiento humano” (“l’instrument éternel de la pensée humaine” [Moreau, 2002:58]) —el poeta, que es uno de sus personajes más reiterados, como es el caso de Hesíodo, Orfeo, etc.—. En cualquier caso, tanto Casal como Moreau son magníficos ejemplos de una *episteme* compartida.

OBRAS CITADAS

- AGHION, I.; Barbillon, C., y F. Lissarrague (1997). *Héroes y dioses de la antigüedad*. Madrid: Alianza Editorial.
- SALVADOR JOFRÉ, Álvaro (2008). “*El Museo ideal: Gustave Moreau y Julián del Casal*”. En: María Guadalupe Fernández Ariza, (coord.). *Literatura hispanoamericana del siglo XX: Literatura y arte*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga. pp. 51-66.
- ALBOUY, Pierre (1969). *Mythes et mythologies dans la littérature française*. París: A. Colin.
- ARMAS, Emilio de (1979). “Prólogo”. En: Julián del Casal. *Prosa*. Ed. Emilio de Armas. Tomo I. La Habana: Editorial Letras Cubanas. pp. 11-54.
- _____ (1981). *Casal*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- BALSEIRO, José (1960). *Expresión de América*. Barcelona: Rumbos.
- BERMÚDEZ, Silvia (1999). “¿*Ut pictura poesis?* ¿Julián del Casal y Gustave Moreau, frente a frente?”. *Chasqui*, 28(1):66-79.
- CASAL, Julián del (1945). *Poesías completas*. Ed. Mario Cabrera Saqui. La Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación. Dirección de Cultura.
- _____ (1963). *Prosas*. 3 vols. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- _____ (1963b). *Poesías*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.
- _____ (1993). *Poesías completas y pequeños poemas en prosa en orden cronológico*. Ed. Esperanza Figueroa. Miami: Universal.
- COOKE, Peter (2003). *Gustave Moreau et les arts jumeaux. Peinture et littérature au dix-neuvième siècle*. Nueva York: Peter Lang.
- _____ (1995). “Gustave Moreau, ‘painter-poet’”. Tesis doctoral. Oxford University.

- DECHARME, Paul (1879). *Mythologie de la Grèce Antique*. París: Garnier Frères Libraires Editeurs.
- DUCHEMIN, Jacqueline (2000). *Prométhée: Histoire du mythe, de ses origines orientales à ses incarnations modernes*. París: Les Belles Lettres.
- ESQUILO (1978). *Prometeo. Teatro griego. Esquilo, Sófocles y Eurípides. Tragedias completas*. Madrid: Aguilar. pp. 191-218.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la (2011). "Imágenes de Oriente: La Salomé de Casal". Eds. Borja Rodríguez Gutiérrez, y Raquel Gutiérrez Sebastián. *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*. Santander: PUBLICAN-ICEL. pp. 251-67.
- GLICKMAN, Robert Jay (1972-1973). "Julián del Casal: Letters to Gustave Moreau". *Revista Hispánica Moderna*, XXXVII:101-135.
- GLICKMAN, Robert Jay (1978). *The Poetry of Julián del Casal: A Critical Edition*. 3 vols. Gainesville: UP of Florida.
- GRAVES, Robert (1996). *Los mitos griegos*. 2 vols. Madrid: Alianza Editorial.
- HEREDIA, Nicolás (1895). "Para una enfermedad nueva". *El Cojo Ilustrado*, agosto 15:531-532.
- _____ (1892). *Artículos y conferencias*. La Habana: Imprenta de A. Álvarez y Comp.
- HERNÁNDEZ MIYARES, Enrique (1963). "Julián del Casal, patriota". En: Casal. *Poesías*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura. pp. 307-11.
- HESÍODO (1986). *Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Certamen*. Ed. Adelaida y María Ángeles Martín Sánchez. Madrid: Alianza Editorial.
- HINTERHÄUSER, Hans (1980). *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid: Taurus.
- HOFSTÄTER, H. (1980). *Gustave Moreau*. Barcelona: Labor.
- JÜNGER, Friedrich Georg (2006). *Los mitos griegos*. Barcelona: Herder.
- MARINELLO, Juan (1977). "Sobre el modernismo. Polémica y definición". En: *Ensayos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura. pp. 281-320.
- KERÉNYI, Karl (2011). *Prometeo. Interpretación griega de la existencia humana*. Trad. Brigitte Kiemann. Madrid: Sexto Piso.
- MATHIEU, Pierre-Louis (1991). *Tout l'oeuvre peint de Gustave Moreau*. París: Flammarion.
- _____ (1994). *Gustave Moreau*. París: Flammarion.
- _____ (1998). *Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'oeuvre achevé*. París: ACR Édition.
- MÉNARD, René (1878). *La Mythologie dans l'art ancien et moderne*. París: Libraire Ch. Delagrave.
- MERINO, Eloy (2005). "Los límites del compromiso cívico y político en Julián del Casal". *Chasqui*, 34(1):74-80.

- MONTE, Ricardo del (1978). "Mi deuda". En: Robert Jay Glickman. *The Poetry of Julián del Casal: A Critical Edition*. Gainesville: UP of Florida. Tomo II. pp. 404-10.
- MOREAU, Gustave (1984). *L'assembleur de rêves. Écrits complets de Gustave Moreau*. Pról. Jean Paladilhe. Ed. Pierre-Louis Mathieu. París: Bibliothèque Artistique et Littéraire.
- _____ (2002). *Écrits sur l'Art*. Ed. Peter Cooke. París: Fata Morgana.
- PORTUONDO, José Antonio (1963). "Angustia y evasión de Julián del Casal". En: Julián del Casal. *Prosas*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura. Tomo I. pp. 42-68.
- QUINET, Edgar (1838). *Prométhée*. París: F. Bonnaire Éditeur.
- _____ (1838b). "De la fable de Prométhée considérée dans ces rapports avec le Christianisme". *Revue des Deux Mondes*, 4^a s., 13, febrero:337-351.
- ROBB, Anthony (2003). "De mármol, morbo y mariposas: Una posible confluencia de lo sexual-erótico entre Julián del Casal y los sonetos de *Mi museo ideal*". *Káñina*, 27(1):45-53.
- SEBASTIANI-PICARD, Odile (1977). "L'Influence de Michel-Ange sur Gustave Moreau". *Revue du Louvre et des Musées de France*, 27-3:140-152.
- TROUSSON, Raymond (1964). *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*. 2 vols. Ginebra: Librairie Droz.