

Casal y Maceo en *La Habana Elegante*

Oscar Montero

«**E**L CAMPO ES NUESTRO», ESCRIBE ANTONIO MACEO en julio de 1895. La ciudad queda lejos de su alcance. Maceo cae en una escaramuza menor en diciembre de 1896. Más de veinte cicatrices marcan en su cuerpo, «como imprescindibles condecoraciones», las victorias del campo de batalla. En una escena muy distante del campo de Maceo, en el encierro de la capital, que conserva todavía el recuerdo viviente de las murallas, ¿cómo marca Julián del Casal su propio cuerpo? Esos dos cuerpos centran órbitas lejanas: una representa la hombradía heroica del general campesino; la otra, la enfermedad, el aislamiento y las anomalías eróticas del poeta decadente.

En la historia de la cultura del fin de siglo, el peregrinaje agreste de Maceo se opone a la fijeza urbana de Casal. Tanto en la biografía de Maceo como en la de Casal, su encuentro en La Habana constituye un incidente menor pero significativo. En la reconstrucción parcial de las respectivas trayectorias del guerrero y el poeta se revelan las tensiones peculiares del ambiente cultural de la capital cubana en la víspera de la guerra. Por otra parte, el encuentro entre Casal y Maceo revela la importancia del contacto personal y afectivo en la creación de espacios intermedios en la construcción de la nación, espacios de supervivencia y creatividad que, después de la derrota de 1898, se transformarían a lo largo del próximo siglo.

Después de su visita a La Habana, desde febrero hasta julio de 1890, Maceo se aleja de la capital sin el apoyo de la recelosa burguesía autonomista. Casal conserva el retrato del héroe con la amable dedicatoria y regresa a «la Habana elegante», la ciudad colonial con ínfulas parisinas, y la revista, que publica el soneto burilado junto a la pacotilla publicitaria. La historia nacional transforma al héroe y al poeta en estereotipos contrarios, que centran zonas polarizadas y antagónicas: las armas y las letras; la acción viril y la creación débil; el compromiso y la evasión; el

cuerpo y la escritura. En la lectura de las respectivas trayectorias que conducen a aquel encuentro habanero, quiero reconsiderar los límites de esos estereotipos, el Titán de Bronce y el bardo decadente, para aflojar las tensiones que los oponen y para meditar sobre su impacto en la formación de la república.¹

Es conocida la leyenda de Maceo el guerrero, el líder militar más temido y más respetado por las autoridades españolas. En cambio, durante su viaje a La Habana, Maceo desempeña un papel menos conocido y sin duda apenas relacionado a su reputación heroica. Una vez en La Habana, Maceo se dirige a las autoridades españolas con la tiesa cortesía del diplomático de carrera. Para la desorganizada resistencia insular al gobierno colonial, es el *agent provocateur* necesario para consolidar la oposición. Durante la primera entrevista de Maceo en el palacio de la Plaza de Armas, el capitán general de la isla pregunta asombrado: «¿Por qué está usted aquí?» (Franco 345). Maceo, que ha aprovechado los cambios en la política colonial española para regresar a Cuba con la intención de consolidar las diversas facciones de la oposición local al gobierno metropolitano, se las arregla para no responder jamás a la pregunta.

Tan hábil en las jugadas diplomáticas como en el campo de batalla, Maceo evita una segunda entrevista con el capitán general. Se excusa por escrito y se entrega, literalmente bajo las narices de las autoridades españolas, a la tarea de reunirse con los líderes independentistas radicados en la isla y con la juventud cubana. En La Habana Maceo asiste a las tertulias en la redacción de *El Figaro*. Se entrevista con Enrique José Varona y con jóvenes periodistas como Manuel de la Cruz. Es durante una de esas entrevistas en el Hotel Inglaterra que Maceo, asediado por las preguntas de los jóvenes periodistas, se desnuda el pecho para contar la historia de cada una de las cicatrices que lo marcan: «condecoraciones indelebles y girones gloriosos de la historia de la rebeldía cubana» (Franco 347).

Casal se reúne con Maceo probablemente en abril o en mayo de 1890, tal vez unas semanas después. Maceo dedica su retrato a Casal y luego Casal se hace retratar con el General. Me detengo en dos imágenes: el cuerpo del héroe historiado de cicatrices y la fotografía de Casal. Cada cicatriz del cuerpo señala un relato; señalar la cicatriz es evocar el heroísmo del campo de batalla, respaldado tautológicamente por la presencia de esa marca sobre el cuerpo. En la ciudad colonial, el cuerpo cicatrizado de Maceo es la prueba de la realidad bélica, mantenida a distancia de la ciudad. Es también el recuerdo del cuerpo torturado del esclavo, redimido en la figura heroica de Maceo.² En

¹ Sobre el «héroe guerrero» y el «héroe letrado» en Martí, ver Díaz-Quinones, «Martí: guerra desde las nubes». En su conocida polémica con Gómez y Maceo (1884), Martí rechaza la «invasión despótica» y defiende los ideales democráticos; sin embargo, en cartas posteriores y en el «Antonio Maceo» que publica en *Patria*, 6 de octubre de 1893 (*O. C.* 4: 453-4), Martí afirma la fuerza del vínculo fraternal que los une. Ver, por ejemplo, la carta de Nueva York, 20 de abril de 1894, *Epistolario* 30-1. Por eso son desgarradoras las palabras de Martí sobre la aspereza de Maceo durante su última entrevista. *Diario*, 5 de mayo de 1895. *Obras completas* 19: 228-9.

² Sobre «cuerpo, lengua, subjetividad», ver Ramos, *Paradojas de la letra*, especialmente la sección «Límites» 3-70. En los rumores racistas dirigidos contra Maceo y en los elogios póstumos que lo transforman en el Titán de Bronce, proscrito del saber y de las letras, es evidente el legado de las

cambio, en la fotografía de Casal y Maceo todo es superficie. «La fotografía», en la frase de Roland Barthes, «leads the corpus I need back to the body I see» (resulta ser el corpus que necesito para ver el cuerpo). La voz del héroe da vida a un relato que emana de su propio cuerpo. La fotografía es la inmanencia de la repetición y de la muerte. El cuerpo historiado y la mirada muerta de la fotografía son los emblemas de dos trayectorias distintas, que sin embargo se cruzan en 1890 en un lugar de La Habana, en un instante de respeto, admiración e incluso amor mutuos.

Los ideales progresistas que caracterizan el pensamiento de Maceo no terminan con su muerte, pero la desaparición del cuerpo heroico inexorablemente los transforman en material de uso en la formación de la retórica nacional. Uno de los puntos clave del proyecto cultural de Casal, que incluye no sólo su creación literaria sino la producción de una leyenda propia, es la decadencia del cuerpo, la incertidumbre de su solidez, y por consiguiente el triunfo de la imagen representada en el artefacto cultural: el poema, la pintura, la fotografía. En la fotografía que comparten, Maceo entra en la órbita de Proserpina de Casal, para parafrasear a Lezama. La astucia política de Maceo y el poder de su liderato militar concluyen con su muerte. No ocurre el Ayacucho deseado por Maceo; tampoco logra la entrada triunfal en la capital. La guerra se gana y se deshace al mismo tiempo. Hoy manejamos los restos de aquella derrota, la leyenda del héroe, la fotografía y el soneto. ¿Qué dicen todavía esas cosas viejas?

En su visita a La Habana de 1890, Maceo busca la alianza con los representantes de la cultura criolla, entre ellos Casal. Cualquier comentario sobre el sentido de su encuentro se somete a la evidencia, valga decir a la violencia, de una polarización cultural ineludible entre los consabidos contrarios: cuerpo y escritura; pujanza y debilidad; el campo y la ciudad. En su obra, Casal cincela la materia prima de esos contrarios. En la biografía de Maceo, el encuentro con Casal es poco más que un curioso detalle, un pequeño relieve habanero en el friso del monumento al héroe de Baraguá. Mi intención es ampliar ese detalle, hasta lo grotesco si es necesario, para sugerir otros sentidos, que a su vez orienten la relectura de la compleja relación entre la política rebelde, encarnada en Maceo, y la cultura insular del fin de siglo cubano, representada por Casal.

Desde un principio, la transformación de Maceo en el Titán de Bronce legendario significa la construcción de una figura heroica de una sola pieza, temible en el campo de batalla pero carente de un intelecto fuerte; en otras palabras, conservados los contrarios, el intelecto fuerte no puede habitar el cuerpo viril y poderoso del guerrero. La valoración del heroísmo de Maceo a expensas de sus dotes intelectuales se convierte en un tópico de su biografía, a tal punto que el historiador Roig de Leuchsenring afirma hacia 1950: «Su heroísmo sin par [ha] dado motivo de que la generación cubana de nuestros

contradicciones entre «cuerpo y lengua», diversa y complejamente representadas en los textos del XIX comentados a lo largo del imprescindible libro de Ramos.

días ignore, o conozca imperfectamente, otras facetas de su personalidad» (XXII). Los triunfos de Maceo en el campo de batalla, que lo acercan a las afueras de la capital de la isla y al triunfo definitivo, inquietan a los dirigentes del Comité Revolucionario, hombres blancos, algunos de familias linajudas, deseosos de proteger sus privilegios de raza y de clase. En un ensayo de 1942, Juan Marinello sintetiza el impacto del racismo que sufrió Maceo: «Mil veces fue mostrado su color como razón limitadora, como circunstancia que desvaloraba su grandeza» (39). «Por su condición de revolucionario y de mulato», Maceo vive, dice Marinello, «en un crucero de acechanzas», donde siente «la angustia de lo fronterizo» (146).

Desde los comienzos de la Guerra de los Diez Años, a medida que crece su prestigio militar, Maceo se ve obligado una y otra vez a desmentir los rumores sobre su intención de fundar una república negra. En cartas y comunicados, Maceo revela el poder de su elocuencia cuando a la vez afirma el orgullo de su identidad racial y defiende la participación en una cubanía libre de prejuicios de raza y de clase. En palabras que recuerdan las ideas martianas sobre la igualdad de las razas, Maceo enfrenta los rumores sobre sus ambiciones políticas. A pesar de sus defensas, las autoridades españolas aprovechan el espectro de Haití para dividir a la oposición criolla, sobre todo para distanciar a los líderes del Partido Autonomista del movimiento independentista.³

Después de la muerte de Maceo, su entrada en el panteón nacional es inevitable; sin embargo, la importancia de Maceo como divulgador de los ideales republicanos, e incluso como agente cultural astuto y visionario, se diluye en la fundición del bronce ecuestre que lo representa en la república mediatizada. Se convierte en «héroe escultórico, no para la pluma ni el pincel» (Marinello 13). La dignidad estatuarial del héroe también margina y silencia.

La transformación de Maceo en el arquetipo de lo heroico tiene un momento definidor en 1916, el año en que se inaugura en La Habana el monumento al Titán de Bronce. Con motivo del festejo, se reparte una edición conjunta de *De la campaña*, fragmentos de cartas y comunicados de Maceo, y *Jornada de Gloria*, una selección de las *Crónicas de guerra* del General José Miró Argenter (1852-1925), el periodista y militante catalán que llegó a ser jefe del Estado Mayor de Maceo. En el prólogo «Al lector», Néstor Carbonell (1883-1966), director de la edición, ofrece un retrato del héroe que revela cómo se traman los elogios y los prejuicios para terminar, en más de un sentido, la imagen histórica del héroe y transformarla en efigie definitiva. «De otros cubanos fue la tarea de escribir: de Antonio Maceo, pelear», comienza el elogio de Carbonell. «De otros, dar alas al pensamiento y luz a la idea: de él, subir lomas,

³ Ver, por ejemplo, la protesta de Maceo contra los rumores racistas sobre su intención de enfrentar los soldados negros bajo su mando a los soldados blancos: «Maceo al Presidente de la República». Baraguá, 16 de mayo, 1876. Biblioteca de la Sociedad Económica de Amigos del País. *Documentos históricos de interés* (La Habana, 1885). 1:44. Citada en Foner 61-63. Sobre el mismo tema, ver Franco 107.

vadear ríos, recorrer largas jornadas». La retórica casi martiana de Carbonell, «dar alas al pensamiento y luz a la idea», establece la relación entre el paisaje insular y la presencia bélica de Maceo. En otras palabras, el Maceo heroico encarna la naturaleza misma. El contraste se amplía hacia la oposición cervantina entre las armas y las letras; al contraste se añade la preferencia romántica por lo natural y el comentario enjuiciador, muy de la época, sobre la debilidad del quehacer intelectual. Escribe Carbonell: «De otros, vivir de casquete de seda y lentes de oro, inclinados sobre los libros: de él, vivir a caballo, vivir guerreando y sin ultrajar la dignidad humana ni cargar botín de aventurero» (3).

Maceo se enfrenta tanto al racismo como al clasismo de los líderes independentistas. En cartas y comunicados, afirma con orgullo su identidad racial y a la vez se refiere a su «cuna humilde». Como Sarmiento, Maceo es en efecto el autodidacta típico del XIX. En su biografía se encuentran numerosas referencias a su interés por la lectura y la educación. No obstante, veinte años después de la muerte de Maceo, Carbonell insiste en el heroísmo iletrado del Titán de Bronce. «El tiempo le faltó para hacerse bachiller y aprender gramática y aritmética, mas no para hacerse profesional del heroísmo [...] no fué, pues, un pensador, sino un guerrero genial, el Héroe por antonomasia» (3).

En sus palabras «Al lector», Carbonell transforma al «Héroe por antonomasia» en un *tableau vivant*, el complemento del monumento que se inaugura en la capital. El héroe, escribe Carbonell, «se verá siempre, en la inmutable serenidad de la Historia, explorando la sabana primero, y luego, con arrogante gesto, cayendo, seguido de sus soldados, alto el machete y desplegada la bandera, sobre el cuadro enemigo...» (3). En la joven república, la realidad de su proyecto revolucionario se transforma en efigie inmutable y muda, retirada de toda posibilidad dialógica. El argumento de Carbonell se resume en la negación retórica que paradójicamente revela la crudeza de una versión de Maceo que comienza a construirse desde sus primeros éxitos en la Guerra de los Diez Años. «Ahora bien», dice sentenciosamente Carbonell, «no era Maceo, tampoco, lo que creen muchos, un león sin seso. Fuera del combate, era caballero de exquisita corrección, cátedra de juiciosos razonamientos, con dinamos de ensueños y de poesía». El impulso hacia lo sublime añade a la imagen imponente del guerrero negro la suavidad de otro estereotipo: el mulato elegante, capaz de brillar en los más reservados salones, como en efecto lo hace Maceo, poseedor de simpatía y de gran atractivo físico. A la imagen final de Maceo se suma otra versión del estereotipo racista: el negro de alma blanca. Su vida ha sido, escribe Carbonell, «una línea recta desde la aurora al ocaso»; fue «bronce por fuera, y por dentro, mármol purísimo, sin una veta negra» (4). En 1916, Maceo ya es el icono imprescindible, necesario para respaldar las frases incluidas en la edición, «llamas de ideal», «ante el pueblo podrido de escepticismo».

Maceo llega a Santiago de Cuba de Port-au-Prince el 29 de enero de 1890, a bordo de un barco español, con un salvoconducto obtenido del cónsul español en Jamaica (Foner 135), respaldado por una nota del entonces capitán

general de la isla, Manuel Salamanca. «Fue una noche angustiosa y terrible», escribe Maceo de la travesía, «me perturbaba la idea de regresar a mi país en una nave española, en son de paz y concordia cuando en realidad quería la guerra y la exterminación del sistema colonial en Cuba».⁴

A pesar del apoyo que recibe en la capital, La Habana no deja de ser para Maceo el centro del poder español colonial, que apenas tolera su presencia, y que sin duda la permite para averiguar los detalles de sus planes. Antes de desembarcar en La Habana, un periodista del diario habanero *La Lucha* entrevista a Maceo, que comenta, «Hacia todo lo que veo siento repugnancia», aludiendo tanto a la condición deteriorada de la ciudad como a la pobreza del pueblo y a la falta de libertad (Aparicio 327).

A pesar de la suciedad de las calles y la pobreza de muchos de sus habitantes, La Habana de 1890 todavía está lejos de los horrores de la guerra en la manigua del interior. Es la Habana del café y la tienda de departamentos, de demimondaines, prostitutas y homosexuales callejeros. Es el centro, reducido pero influyente, de un sistema económico que incluso en aquel entonces comienza a desbordar los límites ideológicos del proyecto nacional imaginado por Maceo y Martí, que a pesar de sus conocidas deferencias, coinciden en una visión nacional autóctona. La Habana de 1890 es el producto del fracaso de la primera guerra de independencia, el resultado de la deshonra del Pacto del Zanjón y del creciente acercamiento a los mercados europeos y norteamericanos.

A pesar de la soltura y confianza de Maceo durante su gestión propagandística, a pesar de la acogida de los grupos independentistas, de más está decir que la situación de Maceo en La Habana es difícil, incluso peligrosa; por otra parte, el eje de su personalidad y de su identidad nacional es Santiago, la ciudad oriental de su juventud y la zona de sus primeros triunfos militares. En cambio, a pesar del breve periplo europeo, Julián del Casal vive y escribe la ciudad capital donde «la fiebre del derroche», dice en una de sus crónicas, disfraza la pobreza de las calles y la angustia del espíritu. Nadie intuye, como Casal, que La Habana de 1890 es la ciudad del futuro. Nadie reconoce mejor el atractivo perverso de la ciudad de la Derrochadora, la compradora en una de sus crónicas, ávida de objetos y jamás satisfecha con sus compras, emblema mismo del vacío existencial del consumo. Casal mira el horror de las calles y lo transforma en imágenes de otro género, en la recompensa frágil de la derrota por venir.

En La Habana de 1890, Maceo observa las consecuencias sociales del sistema económico colonial. El ambiente cosmopolita de la capital se decora de productos suntuarios importados. Además, la relativa prosperidad de la capital permite la construcción de un ambiente social y cultural ajeno a los sacrificios en el campo de batalla: más sensación causa en La Habana la llegada de un transatlántico europeo que el lejano rumor de una escaramuza en la manigua del interior. «La prensa de La Habana», dice Miró y Argenter, «no daba

⁴ Carta incluida en *Epistolario de héroes* 203-7, citada por Foner 136.

aún cuenta de los últimos sucesos [bélicos], por más que eran públicos en la población» (Miró 1: 303). El comentario de Miró señala la distancia entre la realidad histórica que atraviesa la isla y el encierro y aislamiento de la capital. Por otra parte, hay que añadir que la prensa habanera lleva a cabo otro género de militancia nacionalista, a la vez que sin duda participa en las jugadas ambiguas características de la condición colonial.

Las publicaciones del círculo de escritores a que pertenece Casal afirman implícitamente los valores de la cultura nacional; incluso, se publican ataques a las autoridades españolas, entre ellos los artículos de Casal sobre el entonces capitán general Sabas Marín y su familia, que provoca una crisis en la capital. En los capítulos de «La sociedad de La Habana», publicados en *La Habana Elegante* a partir del 25 de febrero de 1888, Casal transforma la crítica de arte en arma política. Al burlarse de las recepciones, de las costumbres y hasta del aspecto físico del capitán general y su esposa, Casal sugiere que los valores del arte y del bien pertenecen a lo nacional, mientras que la vulgaridad y la tiranía se dan la mano en los salones de la Capitanía General y en la residencia del capitán: «El arte está proscrito de ambos lugares» (Prosas 1: 133).⁵ Como ha señalado Emilio de Armas, Casal funde valores asociados a la antigua nobleza cubana con ideales nacionalistas, respaldados por *La Habana Elegante* y su joven cuerpo de redactores, dirigido por Enrique Hernández Miyares. Después de la publicación de los capítulos de «La Sociedad de La Habana» sobre el capitán general, Casal pierde su puesto en la Intendencia de Hacienda y el modesto sueldo que le había proporcionado, a la vez que establece su reputación de escritor importante entre los intelectuales separatistas de la capital.

Por otra parte, el nacionalismo cultural de *La Habana Elegante* apoya implícitamente una economía de importación y consumo que suplementa la destrucción de la industria azucarera en el resto de la isla. Las reseñas sobre las tiendas y sus productos suntuarios, las crónicas sobre los viajes y la moda, los artículos sobre la literatura extranjera, y por supuesto los anuncios y notas publicitarias constituyen un desafío evidente a las limitaciones comerciales impuestas por la metrópolis. Constituyen un nacionalismo cultural que sobrevive la ruina de los ideales republicanos defendidos por Martí, Maceo y los militantes independentistas. Después de 1898, la retórica oficial de la república mediatizada, hija legítima de la oratoria autonomista, contrasta con la pervivencia soterrada de los valores culturales divulgados por Casal y *La Habana Elegante*.

En La Habana que visita Maceo en 1890 coexisten el progreso técnico, el ferrocarril, el alumbrado de gas, el telégrafo, con la explotación y la pobreza: «el espléndido lujo europeo», escribe Venegas Fornias, «con la sordida miseria» (44). En la ausencia de la industria «natural» y nacional, «nacidas del propio suelo» en la frase de Martí, la economía colonial de la capital adapta la

⁵ Sobre la publicación de «La Sociedad de La Habana» y la crisis que provocó, ver de Armas 60-78.

mercancía extranjera al consumo local en una especie de simulacro nacional.⁶ Casal responde a la situación colonial con el simulacro del arte. Para ser eficaz y generadora, la respuesta insular de Casal a la situación colonial sigue la ambigua ruta de lo estético. En sus reseñas sobre la tienda habanera, Casal cumple con su tarea de elogiar los nuevos productos. Al mismo tiempo, representa el carácter ambiguo de la mercancía, amontonada para garantizar su variedad ya que no siempre su calidad. En los conocidos términos del ensayo de Walter Benjamin, Casal se enfrenta a la pérdida del aura del objeto de arte. En la mirada de Casal se reflejan las ambigüedades inherentes a la producción del objeto estético. Es decir, si el valor del objeto estético, reproducido y degradado en la mercancía recién importada, es ambiguo, también es ambigua la posición y la naturaleza del sujeto que escribe consciente de los límites y las trampas de su empresa. Sin estatuario que lo conmemore, ese sujeto extravagante, ambiguo y perturbador es el sujeto fuerte de la cubanía.

Si el heroísmo de Maceo es legible en las cicatrices de su cuerpo, en más de un sentido, las cicatrices de Casal son internas. Hasta el final, los síntomas de su enfermedad son discretos, reservados para la noche de insomnio. El otro mal, los «abismos insondables de tristeza» (53), también pertenecen al interior, a las profundidades «insondables» del alma del poeta. Sin embargo, de la melancolía de los primeros poemas, Casal avanza hacia otro registro simbólico. El interior anímico «insondable» no se presenta ya en los términos convencionales de la lírica romántica sino que se manifiesta oblicua y grotescamente en una escritura suntuosa, donde la cicatriz interior se revela, se exterioriza, en los detalles decorativos a veces literalmente incrustados en un cuerpo huidizo: «con veste de brocado, estrellada de ardiente pedrería» (114).

La trayectoria de Casal revela la necesidad política de la producción cultural que luego se resume, y en gran medida se deslee, bajo la rúbrica de «modernismo». Sin duda, «[e]l fetichismo del significante», en la frase de Baudrillard (93), caracteriza un aspecto clave de la estética modernista. El «fetichismo» letrado de Casal, que según algunos críticos coetáneos, se desliza hacia el «sin-sentido», contrasta con la lucha coetánea por el sentido único de la nación, como si pertenecieran a órbitas enemigas. El encuentro entre Maceo y Casal sugiere la superposición y el contacto de esas órbitas. En La Habana elegante, los fragmentos en la construcción estética de Casal son, para citar otro fragmento oportuno de Baudrillard, «tatuajes, labios distendidos, pies contrahechos de las chinas —sombreador de párpados, base de maquillaje, depilación, rimmel—, a más de brazaletes, collares, joyas, accesorios: todo es bueno para reescribir sobre el cuerpo el orden cultural, y esto es lo que surte efecto de belleza» (97).

Casal vive la tensión característicamente moderna entre el cuerpo y el orden cultural: de ahí la pervivencia dinámica de su aporte frente a la triste

⁶ En «Las industrias en los países nuevos», publicado en *La América*, New York, junio de 1883, Martí escribe sobre la industria en México y propone la relación natural y el sano equilibrio entre las industrias nacionales y la importación (*O. C.* 7: 26-8).

fijeza ecuestre del Titán. La producción cultural de Casal, la insistencia de su obra y de su persona literaria, figuran en la economía política del signo de la capital colonial, el remedo insular de la gran metrópoli. La muralla de estirpe medieval protege a la capital hasta mediados del XIX. En vida de Casal, otras fronteras, invisibles y eficaces, marcan el plano de la ciudad colonial. En la calle, el caos de la ciudad irrita los sentidos; en el interior sosegado de la tienda, «en el lujoso establecimiento del señor Hierro», se privilegia el sentido de la vista: «Penetré ayer [en la tienda] atraído por los innumerables objetos que fulguran en su interior (*Prosas* 2: 75). En el exterior, irritan los aspectos más notorios de la modernidad urbana: el ruido, la contaminación, la miseria callejera, la avidéz insaciable de fragmentos inconsecuentes de información; en el interior, se encuentra el sosiego fugaz de la contemplación secular y muda del objeto precioso.

La crónica de Casal sobre la tienda de Hierro y Compañía comienza con el encomio característico del anuncio publicitario. Sin embargo, en la mirada del cronista se agrieta la visión fulgurante de los «brillantes anaqueles» del emporio. Pasamos, «sin distinción de jerarquía», a la mezcla del objeto artístico con la pacotilla de la era de la reproducción mecánica, donde lo valioso se confunde con lo *kitsch*: «tíbores japoneses, alrededor de los cuales vuelan monstruos, pájaros y flores; lámparas de metal, con su pantalla de seda, guarnecida de encajes; relojes de mesa, encerrados en urnas de cristal; vasos de Sèvres, de distintos tamaños, búcaros de barro húngaro y barro italiano, traídos de la exposición de París». La enumeración caótica se agota en «un número infinito de *bibelots*» (2: 75-7). La tienda amontona el objeto artístico con el bibelot de pacotilla, y así perturba la categoría clasista del «buen gusto»; puesto que está dispuesta a abrir sus puertas a cualquier compradora decorosa, tanto a la gran señora como a la sirvienta que ya imita su atuendo y sus modales.

Por otra parte, como lugar privilegiado de una economía que ya anuncia las exclusiones de la llamada globalización contemporánea, la tienda vira la espalda a la miseria de la calle y a aquéllos que no pueden tener acceso a sus brillantes anaqueles: «Tras la verja de hierro que lo [el departamento de juguetes] separa de la calle, los niños se asoman, con la boca abierta y las pupilas dilatadas, tratando de introducir el rostro por los barrotes» (*Prosas* 2: 77).

En la ciudad colonial «las maravillas artísticas» del interior se esfuman ante «el espectáculo de las calles», que impresiona al cronista «dolorosamente». La crítica de Casal llega a un impasse moral característico. Acorralado entre paredes de objetos amontonados, el cronista se fuga a través de la transformación estética llevada a su extremo: la tienda habanera se transforma en un «antiguo palacio italiano» que el cronista abandona para bajar hasta el fondo de «inmundos subterráneos, interminables y angostos, llenos de quejas, gritos y blasfemias, semejantes a los que se contemplan en las aguafuertes de Piraneso [sic.]» (*Prosas* 2: 77).

«El soberbio establecimiento» de La Habana elegante se convierte en la cárcel fabulosa de un valor engañoso y seductor que hace que los niños callejeros «malgasten el tesoro de sus lágrimas». Las visiones fantásticas de calabozos

y celdas llenos de cuerpos contrahechos y escenas de horror y tortura de Piranesi se han convertido en «parte de la imaginación del siglo XX».⁷ La visión de Casal de la ciudad colonial parece anunciar esa «imaginación» del siglo XX. La visión estética de Casal de la ciudad colonial, contrahecha y grotesca, no sólo revela la realidad política de la situación colonial a finales del XIX sino que anuncia la realidad política de la pseudo-república en el siglo XX. En los finales del siglo XX, la tienda-calabozo de Casal resurge como la imagen fantasmal y certera de la era de la «economía global», del paroxismo industrializador y la crasa mitología del consumo.

En el encuentro entre Maceo y Casal en La Habana, la admiración es mutua y sincera. Casal conserva el retrato de Maceo, dedicado de esta manera: «Recuerdo al simpático vate cubano e inteligente joven Don Julián del Casal de su afectísimo Maceo» (de Armas 132). En sus comentarios sobre «este breve y luminoso encuentro», Emilio de Armas escribe: «no pertenece, pues, a la vida social del poeta, sino a su vida interior, al oscuro recinto donde la casualidad se convierte en necesidad reveladora» (133). En el soneto de Casal dedicado a Maceo, publicado en 1892, dos años después de la visita de Maceo, la visión retrospectiva transforma al héroe en la imagen insólita que centra otra versión estetizada de la situación colonial. Es cierto que Maceo entra en la vida interior de Casal, y es un interior hecho de superficies, de superposiciones, de adjetivos suntuosos y escenarios desolados.

En una carta del primero de agosto de 1890, una de sus primeras cartas a Esteban Borrero Echevarría, quien sería su amigo y confidente, Casal expresa su simpatía por Maceo. En una frase capta eficazmente la figura del General; y en un segundo párrafo, se retrata a sí mismo a través del contraste dramático con el héroe:

Sólo he encontrado en estos días una persona que me ha sido simpática. ¿Quién se figura que sea? Maceo, que es un hombre bello, de complexión robusta, inteligencia clarísima y voluntad de hierro.

No sé si esa simpatía que siento por nuestro General es efecto de la neurosis que padezco y que me hace admirar los seres de condiciones y cualidades opuestas a las mías; pero lo que le aseguro es que pocos hombres me han hecho tan grata impresión como él. Ya se ha marchado y no sé si volverá. Después de todo me alegro, porque las personas aparecen mejor a nuestros ojos vistas de lejos (*Prosas* 3: 82).

En la carta, el tono inicial casi frívolo, la frase epigramática, la mención tópica de la neurosis, el contraste audaz entre las dos personalidades, contrastan con la admiración sincera, resumida en la expresión, «nuestro General», que una vez más vinculan a Casal con los aliados de la lucha independentista.

⁷ The Arthur Sackler Collection, *Piranesi: Drawings and Etchings at the Avery Architectural Library*, Columbia University, 1975, 13.

Después de su encuentro en 1890, las rutas de Casal y Maceo se apartan vertiginosamente. Maceo regresa a la solidaridad de la lucha. Después de su muerte y con la derrota del proyecto nacionalista, toma su lugar prominente en el panteón nacional. Los biógrafos aprovechan la metáfora de la línea recta y limpia para representar la trayectoria estelar del héroe, de la humilde cuna a la gloria nacional. En cambio, Casal se identifica con el desvío y la marginación. Como es sabido, su adaptación de los ideales estéticos del fin de siglo es única en Cuba y tal vez en el mundo hispano; sin embargo, su prestigio nunca pierde el viso de lo extraño, lo marginal y lo extraviado. Después de la visita de Maceo, comienzan los años del mal comprendido aislamiento de Casal y de su definitiva anomalía en el ambiente cultural de la colonia.

Consciente de que su obra se hace a contrapelo de los valores literarios locales, Casal se aparta de los círculos periodísticos de la capital, pero no quiere decir eso que carezca de amigos íntimos o de contactos sociales; tampoco quiere decir que decae su interés por los proyectos artísticos. Al contrario, Casal parece comprender que debe reservar sus escasas energías para los proyectos que realmente le interesan. Después de la publicación de *Nieve* en 1892, Casal recibe el elogio y la simpatía de Verlaine, que lee el libro en su versión original. En cambio, de los críticos cubanos recibe los comentarios más chapuceros, que llegan hasta la parodia ramplona del gacetillero. En su reseña de *Nieve*, Enrique José Varona aconseja al poeta con una cita en inglés de Keats: «never to write for the sake of writing». No escribir para casar colores, ni cincelar frases, que resulten vacías.⁸ Otros críticos no son tan sutiles. Por ejemplo, la reseña de Wen Gálvez vuelve una y otra vez sobre el tópico del desvío. Los poemas de *Nieve*, escribe Gálvez, «son la labor de un extraviado que se ha propuesto combinar palabras para no decir nada».⁹ Además, la actitud pesimista del decadentismo de Casal no debe influir a los jóvenes: «es una lástima que Casal [...] pierda su tiempo en esos extravíos, envolviendo en su caída ¡Quién sabe a cuantos!...» (*The Poetry of Julián del Casal* 2: 431).

La crítica local no sólo rechaza la renovación modernista de Casal sino que pretende corregir la influencia que la obra de Casal ya ejerce sobre la juventud literaria. Como es de imaginar, Casal no entra en la polémica ni jamás hace un comentario público sobre el asunto. Se retira a la habitación en los altos de *El País*, que le ofrece su amigo Ricardo del Monte. La habitación, evocada en la admirable descripción de Ramón Meza (de Armas 162-3), es el refugio final, el lugar de la productividad y la creación, ya definitivamente separado de la vida pública. Casal reduce su espacio vital a medida que aumenta el poder de su imaginación literaria. En ese espacio, en ese momento, escribe sus últimas páginas, entre ellas el soneto a Maceo.

⁸ Varona, «*Nieve* por Julián del Casal», *Revista Cubana* 16 (agosto 1892): 142-146. En *The Poetry of Julián del Casal* 2: 436-439, de donde cito.

⁹ Gálvez, «*Nieve*», *El Fígaro* (12 de junio, 1892): 6. En *The Poetry of Julián del Casal* 2: 428-43, de donde cito.

El soneto a Maceo no es sólo el elogio del héroe. El poema reconfigura el regreso del héroe, y los valores asociados con su persona, a las playas cubanas, incluso a la habitación de Casal, para representar, de manera anamórfica, el ambiente de la isla y para producir una imagen distorsionada de sí mismo en el retrato de uno de «los seres de condiciones y cualidades opuestas a las mías». Casal publica «A un héroe» en *La Habana Elegante*, el 30 de octubre de 1892, junto a otros dos sonetos, «O Altitudo» y «Profanación». en «O Altitudo», el poeta se dirige a un «joven» desilusionado, de quien dice en la segunda estrofa:

*Nadie sabe tu mal; porque tú mismo
ahogando en flor mortales sensaciones,
vivir en la tiniebla te propones
como un dios condenado al ostracismo.*¹⁰

En «O Altitudo» y «A un héroe», los personajes de los sonetos, el joven «condenado al ostracismo» y el héroe se enfrentan de manera teatral, como se opone Casal a Maceo en la nota a Borrero. Por la ruta del contraste, el Maceo de «A un héroe» entra en la órbita de Casal. El soneto es la compacta biografía del héroe en la versión poética creada por Casal. Los detalles más conocidos sobre la visita de Maceo a La Habana se transforman en la imagen reconstruída, fragmentada y rearmada del soneto. El soneto glosa y a la vez transforma en imagen los detalles del periplo de Maceo:

*Como galeón de izadas banderolas
que arrastra de la mar por los eriales
su vientre hinchado de oro y de corales,
con rumbo hacia las playas españolas,
y, al arrojar el áncora en las olas
del puerto ansiado, ve plagas mortales
despoblar los vetustos arrabales,
vacío el muelle y las orillas solas;
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. (1: 218)*

Ya se mencionó la congoja de Maceo al tener que regresar a Cuba en una nave española. En un símil que se transforma ingeniosamente en sinécdoque,

¹⁰ *The Poetry of Julián del Casal*, ed. Glickmam, 1: 215. Todas las citas a la poesía de Casal remiten a esta edición y se darán por volumen y número de página.

Casal transforma al «héroe» en galeón español, es decir, en el emblema opulento del poder y la gloria. Por otra parte, la primera estrofa apenas oculta en «los eriales» de la mar, en la mar transformada en el campo sin arar, el lugar común sobre la futilidad de «arar en el mar», sin duda alusión a la difícil empresa de Maceo: unificar los fragmentos conflictivos de la oposición local al gobierno metropolitano. El galeón-héroe ancla en el paisaje desolado de la costa, que recuerda la versión habanera de Piranesi en la crónica de Casal sobre la tienda: «ve plagas mortales / despoblar los vetustos arrabales». Una vez establecida la imagen de lo heroico que llega al paisaje hostil y desolado, los tercetos se refieren a los detalles de la visita del héroe que regresa «de costas extranjeras [...] a enardecer tus compañeros bravos». En el terceto final, los «compañeros bravos» de la estrofa anterior se transforman en «espíritus famélicos de oro», en seres horrendos, incorpóreos, desde el punto de vista ético sugerido en la frase «luchan sin decoro». Al mismo tiempo, a la censura de carácter moral, «luchan sin decoro», se superpone el impacto estético de la imagen final de esos «espíritus», espíritus materialistas, porque sienten hambre de oro, y a la vez, espíritus «famélicos», es decir hambrientos y débiles, hechos de oro. Perversamente, el joven «condenado al ostracismo», en el soneto que se publica junto a «A un héroe», se asocia a uno de esos «espíritus» débiles, cuya lucha «indecorosa» se lleva a cabo en un registro muy distinto de la gestión pública de Maceo.

El último verso del soneto se acerca de nuevo a la realidad histórica del país: los espíritus de oro «imperando entre míseros esclavos». Es sabido que la abolición de la esclavitud y luego la lucha a favor de los derechos de la población negra en Cuba son puntos constantes del proyecto de Maceo. El último verso del soneto regresa sobre el tema de la esclavitud, que Casal equipara a la situación colonial. El verso sobre «Los míseros esclavos» del último terceto no se refiere sólo a la gente traída de África y a sus descendientes cubanos. Se refiere a toda la población cubana en su situación colonial.

Después de su gestión en La Habana, Maceo regresa a Santiago de Cuba, donde organiza, con los generales Guillermo Moncada y Flor Crombet, la toma de la ciudad, para facilitar la entrada de Máximo Gómez y sus tropas, que esperan el momento propicio para la invasión. Aterrorizados por los planes de Maceo, los criollos dueños de las minas de manganeso y de las haciendas azucareras de Oriente se oponen a la guerra. Surgen de nuevo los rumores racistas sobre las «aspiraciones» políticas de Maceo. Ya a estas alturas, las autoridades españolas han descubierto los planes de Maceo. Lo detienen en el hotel, junto a su familia. Al próximo día, 30 de agosto, Maceo y su esposa son escoltados al muelle e inmediatamente zarpan con rumbo a Nueva York (Foner 144-7).

No es difícil reconocer en los «espíritus famélicos de oro» de Casal la versión estética de los hacendados preocupados por sus bienes y poco dispuestos a apoyar, aunque fuera por la causa de la independencia, un conflicto bélico que arruinaría sus propiedades, como en efecto ocurre en la Guerra de los Diez Años. Por otra parte, por exquisita y estilizada, la imagen final del soneto de Casal se asocia también a una producción cultural análoga a la del propio

Casal. A pesar de los reparos que hace a la obra de Casal, en su reseña de Nieve, Varona capta magistralmente la esencia del proyecto cultural de Casal: «El poeta, hastiado de nuestra vida prosaica de factoría americana, se escapa a las regiones soñadas de ese oriente remoto forjado en la fantasía de invernadero de Judith Gautier».¹¹ Varona no sólo capta las deficiencias del ambiente colonial sino que parece vislumbrar la posible situación de la Cuba futura. Varona requiere del talento de Casal algo más que el orientalismo importado, tan rastrero como las chinerías de yeso que se amontonan en las tiendas de la calle de Obispo. Requiere un arte más sublime, más elevado, no el remedo orientalista de los juguetes exóticos fabricados por la escritora francesa.

Varona prefiere la gota amarga de los *Marfiles viejos* de Casal; quiere corregir lo postizo y lo superficial de los sonetos arqueológicos de *Mi museo ideal*. Sin embargo, en Casal no hay síntesis satisfactoria, al menos satisfactoria para Varona, entre lo sublime y los aspectos perturbadores del poema, entre el sentimiento sincero de *Marfiles viejos* y la opulencia escénica de *Mi museo ideal*. Al contrario, Casal cultiva el efecto teatral de los contrastes, sin síntesis romántica posible. Maneja en su obra la tensión constante entre la sinceridad y la fatuidad, entre lo sublime y el descenso, la decadencia se decía entonces, hacia temas más ambiguos, hacia representaciones de superficies sugerentes, pero carentes de la limpidez deseada por Varona.

La sincera admiración de Casal por el héroe Maceo no entra por el arco triunfal del encomio clásico, todavía admirado e imitado magistralmente por Varona. La ruta heroica del soldado no es traducible a la escritura idiosincrática elaborada por Casal en los altos de la redacción del periódico habanero. Maceo entra en el museo de Casal desfigurado por un proceso marcado por la riqueza ambigua de superposiciones temáticas y formales insólitas. Para Casal, es la única representación posible, incluso la única autorrepresentación en el momento histórico y en la cultura en que vive.

Hay algo de insólito en la muerte de Maceo, como si después de contemplar su vida, quedara uno convencido de su inmortalidad. La muerte de Maceo, en una escaramuza menor el 7 de diciembre de 1896, sin duda disipa las inquietudes de aquéllos que ven en su poderío indiscutible el espectro temido de una república mulata. Los sobrevivientes, incluso los antiguos enemigos, se encargan de forjar la leyenda del héroe invencible, transformado en el monumento ecuestre del Titán de Bronce, mudo y glorioso hasta la eternidad. En vida de Maceo impresiona la solidez de su cuerpo; en la muerte, se transforma definitivamente en la fijeza de la estatua de bronce.

El legado de Casal se fabrica de un material menos sólido, aunque no menos duradero. Casal transforma el fracaso, del cuerpo, de la amistad, de la ciudad colonial, en visión poética. Honra al héroe en el soneto integrándolo al territorio fragmentado de su imaginación. En una última visita al poeta

¹¹ *The Poetry of Julián del Casal* 2: 439.

enfermo, Manuel Sanguily, veterano de la Guerra Grande e ilustre líder independentista, capta perfectamente la naturaleza, mejor dicho, la anti-naturaleza de la imaginación casaliana.

Escribe Sanguily en la «Corona Fúnebre» que dedica a Casal: «en su cabeza —como caleidoscopio que voltease sin parar— las imágenes de un mundo de formas pasajeras se sucedían a otras imágenes análogas, combinándose unas con otras y deformándose sucesivamente».¹² En el comentario de Sanguily, la deformación, la sucesión de imágenes análogas pasajeras, la secuencia incontenible aluden a los puntos clave, y más perturbadores, de la estética modernista forjada por Casal. Su emblema impactante es la máscara que horroriza al amigo patriota en su última visita al poeta: «la horrible máscara asiática, colgada de la pared, abriendo eternamente una boca espantosa armada de dientes de carnicero» (*Prosas* 1: 30).

Después de la guerra, después de la retirada del nuevo invasor, llega por fin la añorada república, fundada sobre la concesión, el compromiso y la exclusión. En la ausencia de verdaderos valores democráticos nacionales, aquéllos por los que luchan y mueren Maceo, Martí y una generación de patriotas, importan los rituales de lo nacional: el acto cívico, la parada, la oratoria de ocasión, la conmemoración del monumento heroico. En cambio, la máscara de Casal no se integra de esa forma; más bien queda al margen de la cultura oficial, colgada sobre el lecho de muerte. Desde esa orilla, influye a su manera y cobra fuerza.

Desde la perspectiva de la situación actual de la nación cubana, he querido meditar sobre el insólito encuentro habanero entre el héroe y el poeta, para expresar algo de la admiración, del placer y del asombro que provocan sus trayectorias y también para esperar que, en cualquier ruta futura, sepamos aprovecharlas.

Obras citadas

- Aparicio, Raúl. *Hombradía de Antonio Maceo*. La Habana: Ediciones Unión, 1967.
- Armas, Emilio de. *Casal*. La Habana: Letras Cubanas, 1981.
- Barthes, Roland. *La chambre claire*. Paris: Seuil, 1980.
- Baudrillard, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. 1972; México: Siglo XXI Editores, 1974.
- Cabrales, Gonzalo. *Epistolario de héroes. Cartas y documentos históricos*. La Habana: Imprenta del Siglo XX, 1922.
- Casal, Julián del. *The Poetry of Julián del Casal*. Ed. Robert J. Glickman. 3 tomos. Gainesville, Fl.: The University of Florida Press, 1978.
- *Prosas*. Edición del Centenario. 3 tomos. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963.
- Díaz-Quinones, Arcadio. «Martí: la guerra desde las nubes». Manuscrito.
- Foner, Philip S. *Antonio Maceo. The «Bronze Titan» of Cuba's Struggle for Independence*. New York: Monthly Review Press, 1977.
- Franco, José L. *Antonio Maceo. Apuntes para una historia de su vida*. 1951; La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.

¹² «Corona Fúnebre» se publicó el 31 de octubre, 1893, diez días después de la muerte de Casal, en *Hojas Literarias*, la revista fundada por Manuel Sanguily. En *Prosas* 1: 29-31, de donde cito.

- Gálvez Wen. *El Figaro* (12 junio 1892). En *The Poetry of Julián del Casal* 2: 428-31.
- Maceo, Antonio. *De la campaña*. José Miró. *Jornada de Gloria*. Néstor Carbonell, director. La Habana: Imprenta «La Prueba», 1916.
- Marinello, Juan. *Maceo: líder y masa*. La Habana: Editorial Páginas, 1942.
- Martí, José. *Obras Completas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.
- Miró y Argenter, José. *Cuba: crónicas de la guerra. Las campañas de invasión y de occidente, 1895-1896*. 3 tomos. La Habana: Editorial Lex, 1942.
- Ramos, Julio. *Paradojas de la letra*. Caracas: Ediciones eXcultura, 1996.
- Roig de Leuchsenring, Emilio. «Ideología política de Antonio Maceo». En *Antonio Maceo. Ideología política. Cartas y otros documentos*. Edición nacional del Centenario de su nacimiento. 2 tomos. La Habana: Sociedad Cubana de Estudios Históricos e Internacionales, 1950.
- The Arthur Sackler Collection. *Piranesi: Drawings and Etchings at the Avery Architectural Library*. Columbia University, 1975.
- Varona, Enrique José. «Nieves». *Revista Cubana* 16 (agosto 1892). 142-6. En *The Poetry of Julián del Casal* 2: 436-9.
- Venegas Fornias, Carlos. «La Habana Vieja: Patrimonio de la Humanidad» en *La Habana: fotografías de Manuel Méndez Guerrero*. La Habana: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985.

