

JULIÁN DEL CASAL: LA HABANA, UN CARNAVAL DE SANGRE Y MÁSCARAS



Emilio de Armas
Miami-Dade College

La ciudad de La Habana en que vivió Julián del Casal, es la misma que describe Ramón Meza en su novela *Mi tío el empleado* (1887), que ofrece una lúcida pintura de las miserias y vicios crecidos a la sombra de la paralizante administración colonial española en Cuba, a finales del siglo XIX.

La Habana era una ciudad hipertrofiada por la burocracia, y Casal vivía en la base misma de aquella pirámide de cartón. Hubiera sido imposible que su aguda sensibilidad no reaccionase contra la mezquindad cultural y política imperante, y el poeta expresó esta reacción en su manera de vivir y de escribir, rechazando cuanto formara parte del conjunto de valores aceptado por la sociedad colonial. Su pretendida evasión, que sólo fue tal para el conformismo o la miopía de algunos de sus contemporáneos, tuvo como origen una disidencia radical ante aquellos valores.

Sobre los jóvenes escritores cubanos como Casal y Ramón Meza pesaba, además, la poderosa influencia de los maestros de la época, continuadores de las normas de medida y de templanza que predominaron como valores incommovibles desde los tiempos de Domingo del Monte hasta los de Varona y Sanguily". Tales maestros eran decididos partidarios de las tesis evolucionistas y de los dictámenes teóricos del naturalismo, con toda su secuela de actitudes y de aceptaciones pesimistas inspiradas en el determinismo. El negativo signo de la cultura cubana de la época corresponde, en el terreno político, al auge alcanzado por el Partido Autonomista entre la intelectualidad y la alta burguesía criollas.

Julián del Casal —y ha de verse en él la expresión de un fenómeno generacional— reacciona contra un medio no sólo insuficiente, sino en franca descomposición: mientras la independen-



cía se gestaba con tenacidad y sigilo en el destierro, entre los emigrados cuya voluntad ardía en la palabra de José Martí, en Cuba se vivía como en un mundo de claudicaciones y pequeñas derrotas cotidianas, de merma moral y vital agudizada por la falta de fe que, tras la Paz del Zanjón y la insuficiente Guerra Chiquita, había extenuado muchos brazos diestros en el manejo del machete o de la pluma.

Vinculado desde 1885 al periodismo, profesión que la necesidad económica le obligó a ejercer hasta el final de su corta vida, Casal conoció como nadie los entretelones de la prensa habanera, lastrada de antemano por la censura colonial y por la autocensura —en muchos casos más rigurosa aún que la primera— que los propios autores, conscientes de lo que era posible decir, y sobre todo de cómo era posible decirlo, ejercían sobre sus obras. Como cronista de *La Habana Elegante* y *El País*, Casal trató de hacer un periodismo que estuviera a la altura de las publicaciones europeas de la época, y esta aspiración se estrelló reiteradamente contra la realidad cultural de La Habana, donde imperaban gustos muy semejantes a los adoptados por el Madrid provinciano de finales de siglo. Un resultado de esta contradicción fue el tono de cursilería que recorre muchas de las crónicas de Casal, y que parece haber sido el precio que debió pagar éste por el uso de valores culturales que, en última instancia, le eran tan ajenos como el país en que había nacido.

Un poema suyo de 1889, el soneto “Croquis Perdido” (*La Habana Elegante*, 23 de junio de 1889), recogería el horror de aquella Habana que, a semejanza de la infernal Dite, bullía de “chusma inmensa y actos oficiales”, y donde las ejecuciones públicas eran uno de los más concurridos entretenimientos. Según relata Ramón Meza, el soneto “fue debido a la impresión que causó en el poeta la vista de la última pena aplicada a un reo en garrote vil en el campo de la Punta, donde por aquellos días eran frecuentes estos repugnantes espectáculos. Los jóvenes redactores de *La Habana Elegante*”, explica Meza, “fuimos todos en grupo a presenciar, algunos, los más, por primera vez, este acto de bárbara ejemplaridad pública” (Meza), recreado por Casal con acentuados trazos y un amargo desprecio hacia la gran muchedumbre de sus compatriotas:

Arrastrando sus grillos lastimeros
 Asciende el criminal la última grada,
 Lanza el clarín la fúnebre llamada
 Y brillan en el aire los aceros.

Al exhalar sus gritos postrimeros
La víctima al suplicio condenada,
Huye la muchedumbre dispersada
Como torpe rebaño de carneros.

“Y sacamos la más dolorosa impresión”, continúa Meza:
bastó un movimiento de un piquete de soldados de caballería, guardadores del reo, hacia la gran muchedumbre que llenaba aquel campo, para que ésta, sugestionada y por el terror, huyese presa del más cobarde pánico, atropellándose en imponente confusión. La mole humana, que huía sin saber a ciencia cierta por qué, nos atropelló y pisoteó, partiendo piernas y brazos a algunos curiosos pacíficos e indefensos. (Meza)



En realidad, los periodistas habían asistido a un ejercicio de represión colectiva, del que la ejecución no era más que el primer acto. El gobierno del país, erigido sobre la dominación militar, no desechaba oportunidad alguna de recordarles a los habaneros su condición de súbditos.

Aquella mañana, sin embargo, tuvo para Casal y su poema “Croquis perdido” un inesperado final: “Al regresar, con el ánimo apenado”, relata Meza, “vimos a través de una celosía la silueta elegante de una desconocida dama” (Meza). Y ella motivó, en intenso y extraño contraste, los tercetos que el sobrecogido joven aún no había escrito, como si la visión directa de la muerte lo hubiera hecho volverse, con ávida mirada, hacia la vida:

Y una pupila azul, radiosa y bella
Fulgura tras los pálidos cristales
De alto balcón, cerrado y misterioso;
Como el disco brillante de una estrella,
Oculto de la niebla en los cendales,
Sobre el cristal de un lago cenagoso.

Para sentirse un poco libre en aquel opresivo ambiente, Casal no tiene otro recurso que caminar por las calles de La Habana o sentarse en el banco de algún parque, donde cree detener, por un momento, el curso oscuro y rápido de la vida. El poeta, convertido en paseante anónimo de la ciudad, se va adentrando en una Habana que parece existir sólo para él, abierta en su luz, que viene del mar desde el amanecer hasta el poniente. Una Habana que pide ser recorrida paso a paso, de rincón a rincón, de misterio a misterio, de encuentro a encuentro.



¿Adónde ir? Toda la nostalgia de ciudades ignotas que acompañaba al solitario paseante se vertía en una búsqueda interior de sitios capaces de colmarlo, siquiera fuese por una tarde. Su mirada transformaba en secreto una plaza, un balcón sorprendido por el último sol, los cabellos de un niño que volvía a los brazos de su madre, en fugaces visiones de otros mundos llenos de promesas. Aquel vagabundo era un descubridor ignorado, una pupila ávida capaz de recrear la plenitud de la vida, sin que nadie lo sospechase, entre los muros de la ciudad colonial.

“Hay lugares tan bellos en la tierra que uno quisiera poderlos estrechar contra su corazón”. Estas palabras de Flaubert, citadas por él, resonaban en su memoria, al regresar de un paseo por el caserío de El Vedado, adonde había ido “para distraer el fastidio, andar al aire libre y huir de las monótonas diversiones de la ciudad”:

Era el oscurecer. La tarde expiraba poco a poco y la niebla envolvía las verdes cumbres de las montañas. El humo se elevaba en negras espirales del fondo de las chimeneas, la bóveda celeste perdía su rojiza coloración. Los últimos reflejos del sol flotaban esparcidos, como lentejuelas doradas, sobre las ondas inmóviles de la mar. El calor se había apaciguado y se respiraba un aire fresco que parecía salir de inmensos abanicos agitados por manos invisibles. (Casal, *Un hotel francés*)

Y Casal llegó “al risueño pueblecillo, el más tranquilo, el más pintoresco y el más moderno de los que se encuentran en los alrededores de la capital”, atravesando “la ancha calzada polvorosa que se extiende, rodeada de verdes montículos a la izquierda y de rocas negruzcas a la derecha, a lo largo de las orillas del mar, donde apercibíanse las espaldas encorvadas de algunos pescadores que aguardaban pacientemente la caída del pez en las redes tendidas”.

¿Pensaría por un momento el poeta que aquel paseo suyo iba a convertirse, al cabo de muchos años, en un hermoso testimonio de cómo la ciudad se vertía sobre los montes circundantes, incorporándolos a sí para transformarse en ellos?

Ya en el caserío, que ofrecía al visitante “el brillo de una moneda nueva y la alegría silenciosa de las poblaciones”, Casal se dirigió hacia el salón Trotcha, “magnífico hotel, semejante a los de Niza, Cannes, San Sebastián y otras ciudades balnearias”:

Tiene a la entrada una verja de hierro, cuyas hojas permanecen siempre abiertas. Detrás de la verja se encuentra un

jardín encantador, lleno de plantas delicadas y de arbustos floridos. Los senderos están cubiertos de arena; a la manera de los de un parque inglés. En los ángulos del jardín se han levantado cuatro glorietas espaciosas, bajo cuya sombra pueden descansar los huéspedes, sentados alrededor de elegantes mesitas, saboreando sus licores predilectos.



Y el cronista de *La Discusión* entraría, acompañado por el señor Trotcha, al *restaurant*, donde todo invitaba “a satisfacer las más imperiosas de las necesidades humanas”:

Las mesas elegantes, cubiertas de blancos manteles; los platos de fina porcelana, fileteados de rayas doradas; los manjares exquisitos, servidos en fuentes de plata; la profusión de licores, suficientes para todos los caprichos; y la finura de los dueños que se desviven por complacer a sus favorecedores, hace que este lugar sea el escogido por las personas de gustos refinados.

Sentado a una de aquellas mesas, Casal disfrutaría hasta agotarla de una de sus modestas ilusiones: estaba en Niza, en Cannes, en San Sebastián... Costaba tan poco imaginarlo: apenas el precio de una cena, consumida quizás por “invitación de la casa” al señor cronista. Y mientras los camareros, hábiles y sonrientes, continuaban asistiendo a los comensales, el poeta ascendía “por ancha escalinata de mármol, rodeada de barandas, al piso principal”. Allí, franqueado “el dintel, se halla un salón elegante, ornado de muebles labrados, espejos venecianos, alfombras suntuosas, jarrones japoneses y mesas cubiertas de *bibelots*”. Apoyando las manos sobre el marco de una ventana, Casal vería, tras una franja de intenso verdor, las aguas del Atlántico y, más allá, el increíble concierto de colores desatado por el sol en su descenso. Todo era lujo alrededor suyo: lujo de la vida moderna que nacía, pujante y ávida de libertad; lujo de la naturaleza; lujo de la palabra conformándose en su poesía.

Pero aquel lujo sólo existía dentro de unos pocos ambientes interiores que parecían oponerse, con obstinada sed de modernidad y belleza, al entorno de una ciudad donde el deterioro incesante parecía marcar el ritmo de la vida. Casal, como otros muchos poetas y artistas cubanos de su época —y quizás de todas las épocas— acariciaba el sueño de vivir en una sociedad capaz de satisfacer sus exigentes aspiraciones, tanto humanas como estéticas. Su fina sensibilidad percibía cómo en torno suyo iba gestándose, calladamente, el colapso de aquel mundo colo-



nial tardío. Sin esperanza alguna de verlo transformarse, el poeta se aferraba por momentos a los últimos destellos de un ayer que imaginaba luminoso:

A pesar de nuestros desastres políticos, de nuestras tris-tezas incurables y nuestra decadencia material, hay familias que ostentan, en nuestra época, el regio esplendor de los tiempos pasados. Ellas han logrado salvarse, por diversos medios, del naufragio general, donde se han hundido —quizás para siempre, la dicha, la grandeza y el bienestar de nuestros antepasados. (Casal, *Gran baile de trajes*)

Aquellas familias integraban, para él, una élite de la resistencia, cuyos miembros conocían cabalmente la relación que debe mediar entre el poder y la riqueza, de una parte, y la magnanimidad —en su sentido original— de la otra. Y aunque la quiebra económica de su familia le hubiera vedado entrar, como un integrante más, en el cerrado círculo donde era acogido amablemente como cronista, su poesía —rebotante de noble riqueza— formaba parte de esa élite. Así debieron de percibirlo, en mayor o en menor medida, unos pocos hombres y mujeres en cuyos hogares, según proclamó Casal, se conservaban aún “las bellas tradiciones de la galantería, de la elegancia y de la caballeridad”, y donde se observaban “las reglas de la más severa etiqueta” y se olvidaban “las horas en deliciosa compañía”, gozando “de todos los placeres que la más exaltada fantasía pudiera imaginar”.

“Dichas familias”, escribió Casal, “acostumbran a recibir, en ciertas noches, a sus numerosas amistades. Pero ya no basta, como en años anteriores, tener un traje de etiqueta para asistir a todas las fiestas mundanas. La sociedad elegante de La Habana”, explicó, “se ha asimilado las costumbres de la aristocracia del arrabal de Saint-Germain en París”.

El 14 de febrero de 1890 —tal vez con motivo del tradicional “Día de San Valentín”— una de aquellas mansiones fue centro del acontecimiento social más relevante de los primeros años de la última década del siglo XIX: el baile de disfraces que ofrecieron Demetrio Pérez de la Riva —“notable jurisconsulto y distinguido hacendado”— y su esposa, Amalia Conill. El hogar de ambos, escribiría esa madrugada el poeta, es “uno de los pocos templos de la riqueza que han resistido los embates de la adversidad”. La fiesta fue ampliamente comentada en la prensa, donde se publicaron algunas de las fotografías que, en los días siguientes, se hicieron tomar en el estudio de Oscar Held —“uno de los últimos bohemios y un artista de gran corazón” (Casal, *Album de*

la ciudad)— las damas asistentes, luciendo los mismos trajes que habían vestido aquella noche. Los retratos, además, fueron exhibidos en la Galería Suárez, ubicada en la esquina de las calles O'Reilly y Compostela.



Desde las diez [escribió Casal en su crónica], se veían llegar en lujosos carruajes, las familias más encumbradas de nuestra sociedad. Al trasponer el umbral, se dirigían por la ancha escalinata de mármol, hacia el salón principal. Este presentaba un aspecto deslumbrador. Bajo la luz de la araña veneciana, cuajada de bujías y de focos electrónicos, cuya luz se difundía en hilos delgados, a través de caprichosos bombillos, semejantes a tulipanes azules y rojos; se destacaban los espejos, los cortinajes y las flores; los muebles blancos y dorados cubiertos de tapicería azul de suaves ramajes; los jarrones japoneses, colmados de plumas, hojas y abanicos; las mesas de laca, cubiertas de innumerables bibelots; y los anchos divanes donde los cojines esparcidos invitaban a reclinarsse a los cuerpos fatigados. (Casal, *Gran baile de trajes*)

Un interior plenamente “modernista”: éste era el ambiente predilecto de aquella sociedad, lo cual demuestra que la poesía de Casal respondía, en el plano de sus referencias ornamentales, al mismo gusto expresivo de la aristocracia habanera, clase cuyo lento proceso de extinción la había llevado a acentuar sus más visibles signos diferenciadores, y a asumir algunas de las costumbres y el estilo de la exigente élite social parisina. Casal, pues, no sólo vivía inmerso en una fuerte corriente de influencias literarias vivas, sino que tal corriente se manifestaba, con intensidad aún más perceptible, en la ornamentación del medio en que el poeta prefería moverse: objetos de producción industrial que aspiraban a recrear el refinamiento dieciochesco, y a combinarse de manera útil con una modernidad caprichosa y sugerente.

Aquella noche se destacó en el baile —entre damas vestidas de Ana de Austria, *Madame Pompadour* o Margarita de Valois—, María Cay, “de japonesa, digna rival de *Madame Crysanthème* y de la pluma de Pierre Loti”. La joven era una de las más destacadas figuras femeninas de La Habana, y su retrato en traje oriental fue evocado por el poeta en el artículo “Álbum de la ciudad: retratos femeninos”, publicado en *La Discusión* el 1º de abril de 1890: “Siéndome imposible describir minuciosamente cada uno de ellos, llamaré la atención sobre el de María Cay, ves-



tida de *Japonesa*, que vaga por un jardín asiático, con el abanico de nácar abierto ante los ojos, para atenuar el brillo del sol, como si buscara la flor sagrada del loto”.

He aquí, en la plenitud de su autenticidad, el exotismo de poemas como “Kakemono”, escrito por Casal ante el recuerdo de aquella imagen apresada en el retrato. Allí daría expresión a su poética, basada en la acción transformadora del arte sobre la naturaleza: “Hastiada de reinar con la hermosura / que te dio el cielo, por nativa dote, / pediste al arte su potente auxilio”. Pero esta poética responde no sólo a la singularidad creadora de Casal, sino que refleja toda una concepción estética, asumida por la declinante pero orgullosa aristocracia finisecular europea, y alentada por la industria de la ornamentación y la decoración concebida en servicio de su riqueza y, sobre todo, de la riqueza de una alta burguesía que, más que a suplantarla, aspiraba a fundirse con ella en legítimo matrimonio. El fenómeno responde a un contradictorio estado de sensibilidad, compartido por muchos artistas de una época ya en descomposición, pero dispuesta a morir con elegante coraje, como de hecho ocurriría en las trincheras de la Primera Guerra Mundial. De aquí la amarga nostalgia que recorre la literatura y el arte de aquellos años —tanto en Europa como en Hispanoamérica—, en rara alianza con su lucidez intelectual. Y estos son los factores que, al cabo, prevalecen cuando el cronista Julián del Casal, otra vez solo en su cuarto de habanero pobre, intenta recrear la deslumbrante fastuosidad del baile:

Todavía a la hora en que escribimos estas líneas, algunas parejas bailan el último vals, se destapan nuevas botellas de champagne y los dueños de la casa se desviven por atender a los concurrentes. Pero no podemos detallar la fiesta porque el sueño nos rinde, la memoria nos falta y la pluma se cansa de ennegrecer cuartillas. Ya empezamos a sentir, entre el ardor del insomnio y el frío de la madrugada, la profunda melancolía que dejan en el espíritu las horas aladas, las horas inolvidables que pasan para no volver jamás. (Casal, *Gran baile de trajes*)

Sólo esta melancolía iba a persistir en los versos finales de “Kakemono” (publicado en *La Habana Elegante*, el 22 de marzo de 1891, con el título de “Pastel japonés”). En dicho poema, Casal parece despedirse, al recordar la imagen de María Cay en su fantasía japonesa, de una época que se apagaba como los primorosos retratos de Oscar Held:

Viendo así retratada tu hermosura
Mis males olvidé. Dulces acordes
Quise arrancar del arpa de otros días
Y, al no ver retornar mis ilusiones,
Sintió mi corazón glacial tristeza
Evocando el recuerdo de esa noche,
Como debe sentirla el árbol seco
Mirando que, al volver las estaciones,
No renacen jamás sobre sus ramas
Los capullos fragantes de las flores
Que le arrancó de entre sus verdes hojas
El sople de otoñales aquilones.



El invierno de 1890 se abatía sobre La Habana, con sus “nortes” de olas amenazantes y pertinaces lloviznas, creando un ambiente que despertaba las ansias y los ensueños de Casal:

Desde la puesta del sol, el silencio se difunde por las calles. No se oye más que el rodar de los coches, el silbido de los ómnibus y la vibración de alguna campana. Los transeúntes, calado el sombrero hasta las orejas, metidas las manos en los bolsillos, alzado el cuello de terciopelo del gabán, son cada vez más raros. (Casal, *Gran álbum de la ciudad*)

Y el poeta se apresuraba entre ellos, para buscar refugio “en algún café, en algún salón o en algún teatro”. Unos días atrás, se había quejado de la “turba de ministriles que descendió, como bandada de cuervos, con su color de ébano y sus graznidos estridentes [...] sobre el escenario del gran coliseo, ofreciéndonos uno de los espectáculos de los muchos que facilitan la pesada e inacabable digestión de los estómagos norteamericanos” (“La señorita...”). Su exigencia crítica, sin embargo, cedía ante una nueva esperanza: sí, iría otra vez al teatro.

Y volvió a sentarse en su butaca preferida, en la acogedora sala del Tacón, donde se presentaban tres nuevas artistas norteamericanas, las hermanas Joran. “Altas, esbeltas y hermosas”, las muchachas venían de recorrer el mundo entero, dando magníficos conciertos que les proporcionan gloria, dinero y aplausos”, y en La Habana demostraron su “clásica educación musical”, a la vez que encantaron a los asistentes con “el esplendor de sus pocos años”. Junto a ellas apareció en escena “la señorita Ina Lason, uno de los tipos más finos, más hermosos y más encantadores que uno pueda soñar” (“La señorita...”).

“Viéndola surgir” en el escenario, Casal quedó fascinado “con su cuerpo elegantísimo, hecho de gracia, donosura y esbel-



tez, con sus ojos verdes, enigmáticos y puros, como los lagos en que sólo viven los cisnes, con sus cabellos blondos, alborotados en la nuca fragante y sonrosada; y con su corpiño abierto, en forma de corazón, dejando ver el principio del seno, firme, redondo y alabastrino” (“La señorita...”).

Ni una palabra escribiría el cronista acerca de las dotes musicales de la cantante, aparte de señalar que “esparce en la sala una nube de armonías”. Ina Lasson era, para él, una imagen de imperativo plástico, y en busca de la cual volvería a sentarse entre los espectadores, tal como Juan Clemente Zenea —el poeta cubano que lo antecede directamente en la línea de las generaciones— se aferraría a los brazos de su butaca ante la aparición de Ada Mencken:

Son las ocho de la noche.

Ante el pórtico del regio coliseo, iluminado por los brillantes fulgores de las luces eléctricas, se detienen algunos carruajes, deponiendo a cada momento, en las losas plomizas, los cuerpos abrigados de elegantes mujeres, que con la sonrisa en los labios, y la pasión en los ojos, avanzan majestuosamente hacia el interior, dejando a su paso ese aroma enervante de piel femenina, que nos sube a la cabeza, se infiltra en nuestros poros y nos hace sentir estremecimientos voluptuosos. (“La señorita”)

El cronista se vale de las sugerencias olfativas de “los cuerpos abrigados de elegantes mujeres” como una manera de preparar la aparición *textual* de Ina Lasson, de tal manera que la crónica se convierte, por así decirlo, en una recreación verbal de la representación escénica, en realidad dentro de una realidad que no es otra cosa que alusión a la realidad, de manera muy semejante a como una fiesta de disfraces obra en representación o sustitución de la vida a la que alude, imagen dentro de otra imagen que se reproduce incesantemente en un juego de espejos paralelos:

Apenas se alza el telón, permanecen inmóviles en sus asientos, cortan los diálogos entablados y concentran en la escena todos sus sentidos. De vez en cuando se oyen crujir los goznes de una puerta, entra otra hermosa y atrae las miradas. Todos los anteojos irisados con los fulgores de la araña, convergen hacia la recién venida, hasta que aparece, en el proscenio, la señorita Ina Lasson, rival de todas en hermosura y elegancia. (“La señorita...”)

Los giros de la crónica social convencional son aquí otros tantos recursos para integrar una narrativa en que el cuerpo de la mujer se hace imagen, y se cristaliza en la luz como si se tratara de una joya. Casal pinta y labra incesantemente con palabras, oponiendo a la realidad objetiva una realidad convertida en objeto por obra de la palabra. Tal como María Cay fija su atención *de japonesa*, Ina Lasson lo hipnotiza como imagen escénica, y lo que ve en ella es nada menos que la criatura humana, indefensa e inerme, convertida en espectáculo para los otros: “De pie, en primer término, detrás de las ardientes candilejas se presenta vestida de blanco como Beatriz, sintiendo el temor del cervatillo ante los ojos de cien mil cazadores” (“La señorita...”). Pero esta indefensión de la presa la hace invulnerable: “Nadie se atreve entonces a respirar. Inclínada la rubia cabeza ante el público, esparce en la sala una nube de armonías, donde flotan (sic) un enjambre de sueños azules y de visiones más bellas que las de haschich”.



No se trata de ver la vida *como* espectáculo, sino de ver la vida *en* espectáculo, en permanente trasmutación de imágenes que se superponen como máscaras y disfraces, es decir, en estado de fiesta, una extraña fiesta que remite al “baile extraño” en que se vio José Martí en el poema XXII de sus *Versos sencillos* (1891):

Estoy en el baile extraño
De polaina y casaquín
Que dan, del año hacia el fin,
Los cazadores del año.
Una duquesa violeta
Va con un frac colorado:
Marca un vizconde pintado
El tiempo en la pandereta.

La palabra de ambos crea su propia fiesta, *es* su propia fiesta. La Habana de Casal (y es preciso insistir en la preposición: *de* Casal) es la fiesta de los disfraces modernistas, un espacio que existe por obra no de las máscaras de yeso y de cartón, sino de la palabra capaz de crear todas las máscaras para transformar la ciudad de Dite —“con chusma inmensa y actos oficiales”— en la Ciudad de las Palabras, en la inexpugnable Ciudad de la Poesía.

Pero no nos detengamos allí. Esta ciudad posible por la palabra es el reverso de la otra, de La Habana de las ejecuciones públicas y de los actos de represión cotidiana, y su realidad es la



imagen que se recrea incesantemente entre los espejos paralelos, tal como las crónicas de Casal la revelan en contrastes que establecen su plena estatura como escritor.

El verano habanero comenzaba a extenderse por las estrechas calles y las plazas de la ciudad. Con todo el día ante sí, el cronista de *La Discusión* volvía a preguntarse adónde ir:

Cansado de recorrer la población, buscando algo nuevo que admirar; de sentir la nostalgia de un museo en que los espíritus contemplativos puedan tomar largos baños de antigüedad; de no conocer un pintor que tenga un estudio suntuoso, sugestivo, alocador [...] resolví marcharme ayer a uno de los sitios más repugnantes de la capital, al Matadero, donde la contemplación del sangriento espectáculo de las bestias incesantemente degolladas, a la par que una sensación inexperimentada, pudiera proporcionarme asunto para una de esas crónicas que me reclaman algunos de mis lectores. (“Bocetos sangrientos”)

¿Qué se proponía Casal? Enervado hasta el más genuino hastío, el poeta seguía recorriendo, sin embargo, la ciudad, cuya vida no se agotaba en los elegantes salones y en las mesas bien servidas, ni en las charlas de los cafés o en las redacciones de los periódicos. Aquel paseante de expresión entre distraída y absorta era, en realidad, un hombre extremadamente alerta: el poeta sentía que algo amenazador y ciego iba creciendo en torno suyo y de la gente, aquella misma gente que, día tras día, abarrotaba las calles y los mercados, las tiendas repletas de novedades importadas y las estaciones de ferrocarril, los muelles y los teatros. Había otra ciudad, sórdida, muda y hostil, y Casal conocía sus vísceras:

Atravesando un callejón anchuroso, quemado por los rayos de un sol de fuego, con los pies hundidos en blanda alfombra de polvo, pude contemplar varias cosas. A la derecha, una cuadrilla de presidiarios, con la pica en movimiento y el grillete a lo largo de la pierna, aprendían el oficio de picapedreros, triturando enormes bloques que, al partirse, disparaban una granizada alrededor. A la izquierda, bajo portales mugrientos, agujereados y apestosos, varios hombres robustos, cuchillo en mano y ensangrentadas las ropas, abrían, vaciaban y sumergían miembros de animales en altas latas de metal, de las que emanaba ese olor salado de la carne fresca, que atraía ruidosos enjambres de moscas. Un poco más lejos, a la orilla del río, se alineaban las barracas

habitadas por las gentes del lugar, semejantes a islotes negruzcos en que han venido a refugiarse los supervivientes del naufragio social. (“Bocetos sangrientos”)



El poeta había llegado al corazón de la sordidez urbana, que ofrece a sus lectores con trazos de un naturalismo agudo, en radical contraste con sus crónicas sobre los bailes de disfraces y las representaciones teatrales de una ciudad por cuyos poros rezumaba una vitalidad irreprimible y caótica, en permanente negación de todos los órdenes. Su Habana no es ni la una ni la otra, sino toda ella, decadente, sumisa, irrespetuosa, provocadora, sórdida y luminosa como el pueblo que la habita:

Frente al callejón, está el Matadero. Visto desde el exterior, presenta el aspecto de una plaza de toros, de forma cuadrangular, donde pueden cobijarse unas mil almas. Está dividido en tres partes. Las de los extremos son iguales. Ambas están separadas por gruesos troncos de madera humedecida, jaspeados de placas verdosas y salpicados de sangre, de los cuales penden las ropas manchadas de los matadores. (“Bocetos sangrientos”)

Y uno de los adjetivos preferidos del modernismo, “jaspeados”, obra aquí en función de establecer ese radical contraste, al hacernos ver no el consabido destello ornamental, sino la podredumbre de la madera, salpicada de sangre, en un cuadro verbal que viene, por lo menos, desde Goya y pasa por Baudelaire.

Por el centro se desliza la corriente de la Zanja, amarillenta por un lado y enrojecida por el otro, refrenando su impulso el dique formado por los cuerpos amontonados de las bestias agonizantes. Alrededor del anfiteatro, se levantan las gradas superpuestas, donde se sitúan las gentes que, ya por gusto, ya por ociosidad, acuden a presenciar la matanza, extasiándose con el espectáculo, trabando amistad con los sacrificadores y enardeciéndose con sus gritos de entusiasmo. (“Bocetos sangrientos”)

Habiendo creado en sus lectores la expectativa del “espectáculo”, tal como si estuviera hablando de la fiesta de disfraces en la mansión de los Pérez de la Riva, o de la excitante aparición de Ina Lasson en el escenario, Casal les sirve ahora el “plato fuerte” de su crónica: la matanza misma. “Arrastradas por medio de larga cuerda, salen las bestias del corral inmediato, siendo luego atadas a los postes de tal manera que no pueden defenderse con



los cuernos, ni descargar un golpe con las patas” (“Bocetos sangrientos”), indefensas, pues, como las víctimas humanas del garrote vil en la explanada de La Punta, o como los ocho estudiantes de medicina fusilados por los Voluntarios de La Habana en noviembre de 1871, o como el poeta Juan Clemente Zenea, a quien aquel mismo año se le había hecho la gracia de conmutarle la pena de muerte en garrote vil por la pena de muerte ante un piquete de fusilamiento, porque, en medio de todas sus desgracias, tuvo la “suerte” de que en agosto de aquel año no hubiera en La Habana un verdugo disponible para romperle el cuello.

Fascinado él también por la intoxicante vitalidad del horror, Casal lleva su relato hasta el clímax:

Entonces los matadores, medio desnudos y enardecidos por el olor de la sangre, hunden acertadamente los cuchillos puntiagudos en el cuello del animal, con tal destreza que éste se desploma al suelo inmediatamente sin lanzar un gemido, ni revelar sus sufrimientos. Tan pronto como la víctima empieza a desangrar se abalanza sobre ella, blandiendo el hacha en la diestra, una turba de hombres que la dividen en innumerables fragmentos [...] Durante las horas de la matanza, allí no se respira más que el olor de la sangre, mezclado al de los excrementos de los animales y al del agua del río, los cuales forman una atmósfera extraña, donde resueñan los golpes de las hachas, el rumor de las ondas y los gritos de los matadores. (“Bocetos sangrientos”)

Esa “atmósfera extraña” fue la que captó Julián del Casal en sus crónicas sobre La Habana finisecular, una ciudad donde las ejecuciones públicas y las fiestas de disfraces se sucedían como en un carnaval alucinante, intrascendente y trágico, pero extremadamente cubano: un carnaval de sangre y máscaras.

OBRAS CITADAS

- MEZA, Ramón. “Julián del Casal”. *El Fígaro* 26.43: 543-45.
- DEL CASAL, Julián . “Álbum de la ciudad. Retratos femeninos”. *La Discusión* 1 abril 1890.
- . “Bocetos sangrientos. El Matadero”. *La Discusión* 12 junio 1890.
- . “Gran baile de trajes”. *La Discusión* 15 feb. 1890.
- . “Un hotel francés”. *La Discusión* 23 enero 1890.

