

PEDRO MARQUÉS DE ARMAS

Prosa de la nación

Ensayos de literatura cubana



Edición: Duanel Díaz Infante
© Logotipo de la editorial: Umberto Peña
© Imagen de portada: Detalle de *Old Havana Housefronts* (1933), de Walker Evans
(© Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art)

© Pedro Marqués de Armas, 2017

Primera edición: © Casa Vacía, 2017
Segunda edición: © Casa Vacía, 2025

www.editorialcasavacia.com

casavacia16@gmail.com

Richmond, Virginia

Impreso en USA

ISBN: 9798304787932

© Todos los derechos reservados. Bajo las sanciones que establece la ley, queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita del autor o de la editorial, la reproducción total o parcial de esta obra por ningún medio, ya sea electrónico o mecánico, incluyendo fotocopias o distribución en Internet.

ESTERTORES DE JULIÁN DEL CASAL

I

Al repasar el libro del ingenio comprobé que la foto de Rimbaud no se encontraba. Fue una idea que me hice, o tal vez alguna mano la había levantado antes. Comoquiera, se repite un mecanismo: aquel que va del deseo al objeto que estructura su carencia. Igual procedimiento acusa Lorenzo García Vega en un ensayo sobre Julián del Casal. Como si tras unas cuantas cifras, el ojo de un niño adivinase su salvación. Ante ese artefacto, propiedad del padre, Casal se descubre presagiando el abismo de su ruina. Sin embargo, ya en él figura toda su lucidez. Sobre listas de insumos y registros de esclavos, sobre entradas y salidas, “atesora” un sueño: el deseo de una grandeza y castidad sin límites, allí donde las pulsiones muestran un Edipo por resolver aún.

Casal no rechaza el Nombre-del-Padre sino que lo cubre de recortes y cosas de su gusto. Pega artículos de periódicos, poemas y prosas de diversos parnasianos y simbolistas, el soneto “Erígone” de Luaces y, como apunta Lezama, “la peor pacotilla

hispanoamericana”. De modo que el ingenio de azúcar pronto a perderse, o ya definitivamente perdido, yace bajo un nuevo imaginario que se abre paso. Goce encubridor, se erige sobre la economía de una familia venida a menos. Se produce un disfraz, pero también un rompimiento: gasto y gusto se trasmutan y a la vez excluyen. Gasto del gusto (y ya nunca más lo contrario), tratándose de una depresión (también anímica), de una herida narcisista que nada podría restañar, salvo el arte.

En efecto, nadie más alejado del *socius* que Casal, quien cierra los ojos “para no ver el bocoy que rueda y el oro que deslumbra”, mientras hace circular sus hechizos por zonas lisas y blancas como el albatros. Se trata de un conflicto entre lo “sucio” (el oro transmutado en arte) y lo “limpio” (el arte que no puede representar mejor época o bonanza). Orfandad, pobreza, enfermedad, son algunas de sus consecuencias y, ligado a éstas, el secreto, el juego de máscaras e identidades.

Así, la foto de Rimbaud emerge como síntoma. El deseo de un rostro —señala Vitier una relación ojo/fulgor entre el cubano y el francés— en el lugar de la ausencia. Ora verdes, azules o de un color difícil de precisar, los ojos de Rimbaud —como los de Casal— se encienden y apagan al final de una alcoba. Espejo; signos de aflicción, en adelante todo cuanto fija al poeta (a un lugar, una foto, un rostro) implicará el comienzo de su errancia.

II

Durante el siglo XIX la fiebre es emblema de pasión. Al situar el cuerpo del enfermo bajo una variante de la enfermedad del amor, el ideal romántico invierte un orden. Escribe Groddeck: “Con el deseo fallecen los pulmones, y la culpa por la disipación simbólica del semen en la forma del escupitajo, crece continuamente. Es lo que permite a las enfermedades pulmonares dar belleza a los ojos y mejillas, veneno seductor”. Pasión ardorosa, que termina por consumir la propia sustancia corporal, gusto por un gasto sin fin, se diseñan maneras de controlar tal derroche y encauzar la utilidad de los cuerpos. Así, algunos médicos prescriben curas de reposo, de altura y retiro, mientras otros recomiendan una vida sexual intensa, para dar salida a toda energía, en la creencia de un estancamiento de ésta. Causas y efectos, articulados sin distinción, bajo una nueva técnica discursiva; economía política del cuerpo de la que habla Foucault. Que el sexo diga su verdad, que la cante incluso.

Encanto contra tecnología, en Casal el deseo será posible en las formas exclusivas del arte y la tos. Se resiste a la disipación de un secreto inexistente, o acaso virtual, efecto, sin duda, de una simulación que disemina otro efecto: a saber, represivo e impuesto por el discurso dominante. Muere sin rendirse al saber y, en consecuencia, sin confesar algo que nos dejaría helados. En este sentido, su muerte es un frío. Paradójicamente, el ardor que le consume borra toda pista, mostrando apenas un guiño, un

ademán detenido y congelado en el tiempo. De igual modo, su arte frío y errante va a suponer un giro polar sin precedente frente el calor (y color) local; estrategia de desdén, de frívolo distanciamiento.

Dos crisis se producen a lo largo de su enfermedad. En casa de Domingo Malpica sufre un ataque de fiebres, se le invita a pasar la noche, pero él se envuelve en el gabán de un amigo y se marcha. Meses más tarde, ya hospedado en dicha casa —un cuarto de azotea por la calle Virtudes—, tiene un segundo acceso. Cuenta Malpica: “Solía el poeta, exasperado por el sufrimiento, tener visiones; se creía muerto y andando por el Mundo de Ultratumba. Descubría senderos, torrentes, montañas; mas volvía a su acuerdo y exclamaba: Ven ustedes. Ya resucito. He estado muerto y me hallaba muy bien del otro lado. Siento volver a esta vida miserable”.

Según su médico personal, es la noche de la agonía. Francisco Zayas diagnostica “tumores en los pulmones”, lo que viene a confirmar una antigua tuberculosis sospechada. El curso de la enfermedad se acelera, el heraldo de la muerte galopa. No puede subir escaleras, comienza a arrastrar la mitad izquierda del cuerpo, y la falta de aire empeora. Es trasladado a la planta baja.

Mientras tanto, *La Habana Elegante* sigue los pormenores de su salud. En octubre de 1893 entrega *Bustos y rimas*, apremiado. Pero la asfixia recrudece y la fiebre es constante. El 7 se despide de Darío, escribiéndole: “Al borde de la tumba, adónde pronto iré”. Sin embargo, las dos semanas que le quedan de vida

son de una mejoría notable. Recupera el ánimo (le hablan de alguien, con su propio mal, que ha curado en La Habana; y lo cree), escribe cartas, concluye un trabajo sobre Aurelia del Castillo, lee a Kempis y el diario de Amiel. A la mañana del 21 visita la redacción del periódico para apurar las pruebas de su libro. “Mal día es hoy para mí”, dice, mirando el cielo nublado. Y después la cena, cayendo la tarde.

Un chiste de sobremesa (su contenido lo desconocemos) promueve la risa y el golpe de tos: sobreviene la hemoptisis y fallece. Horas luego el doctor Zayas certifica como causa definitiva de su muerte la rotura de un aneurisma, enorme, incapaz de resistir la presión.

El Conde Kostia, entre los presentes en la cena, escribe dos días más tarde: “Apartó la cara y una ola de sangre salió a sus labios. Una hemorragia que lo mató en dos segundos, sin permitirle dar un grito, decir palabra ni hacer gesto (...) Solo conservaba abiertos los ojos, sus nostálgicos ojos verdes, luminosos y tristes (...) El señor Lamadrid con Casal en brazos, recibiendo sobre sus vestidos la catarata roja, torrencial, siniestra, vistiéndolo de una púrpura babosa”.

III

Leía a Amiel: “Cielo cubierto de gris, plegado en sutiles sombras, niebla arrastrándose en las montañas distantes, naturaleza desesperada, hojas cayendo por todas partes como las ilusiones perdidas de la

juventud bajo lágrimas de pena incurable, y un pino, verde, estoico en medio de esta tuberculosis universal.” ¿Fue ésta, acaso, la última página que leyó?

IV

En el delirio de las fiebres Casal ve senderos y montañas. Abandona la vida de momento, el peso de su condición miserable, y se reconcilia con una naturaleza distinta a la de nuestros campos: naturaleza otra, refractaria a toda terapia o consejo. En uno de sus *Cromitos*, Manuel de la Cruz se descuaja al extremo de sugerirle “lo útil que le sería recorrer a pie y a caballo los valles y eminencias de las Sierra Maestra, bogar en guairos y piraguas del Cauto, saturarse, impregnarse con los aires y aromas del campo para contrabalancear los efectos de una prolongada saturación literaria”.

Represivo y viril, cierto higienismo en boga se vuelve contra el artista y la sustancia del arte, solo con el objeto de proponer una saturación por la otra. Se trata de un consejo que aprueban, sin excepción, sus contemporáneos, apuntando allí donde más dolería: “Y tendremos —continúa el amigo— el método que de común acuerdo todos reconocen en sus manifestaciones morales”. En fin, aplican en él las tenazas de un discurso mal digerido, a última hora aprendido en Taine, quien se regía por los aciertos de la medicina experimental, y pasando ahora de manos del degeneracionismo a la crítica del decadentismo literario.

En lo adelante, Casal es el excéntrico, el degenerado; aquel que huyendo a la disipación de un secreto, excede el cuerpo como resorte para el quebrantamiento de una ley: cuerpo delictivo que pretende escapar al encuadre mujer/ nación /naturaleza.

Sin duda, el campo es parte de ese discurso. Después de una nada reparadora estancia en Yaguajay, le expresa a Borrero: “Se necesita ser muy feliz para no sentir el hastío más insoportable a la vista de un cielo siempre azul encima de un campo siempre verde. La unión de estos colores le produce la impresión más antiestética que se pueda sentir. Lo único bello que presencié fue una puesta de sol, pero esas se ven en la Habana todas las tardes”.

Su hastío no resulta, exclusivamente, de una posición estética formada en los emblemas de la ciudad moderna. Se trata de rechazar el recuerdo de los bienes familiares (con mayor razón, porque se han perdido); de rechazar, así, la economía del régimen colonial, todavía vivas las secuelas de la esclavitud. Perseguido por bloques de infancia opone su náusea a cuanto signifique tierra (“el interior”) y sus costumbres, sean éstas arcádicas o sórdidas. En este sentido rehúye, además, el imaginario predominante en la literatura cubana, moviéndose sin salida en un tardo periplo entre indianismos y reproducciones chatas; y, de igual modo, más irónica que románticamente, el imaginario de una ciencia positiva que pretende destinarle a esa campiña de aromas balsámicos.

Prefiere las mercaderías, caminar mirándose en los rostros, visitar ciertas márgenes como la cárcel

y el matadero. Busca un decorado, un cielo de estandartes sobre el gris de las azoteas, algo menos deslumbrador.

Fue el único en oponerse al triángulo tainiano; raza, medio, momento (“fascinación positivista”, como apuntara Vitier, a la que también escapa Martí aunque, sabemos, no en todo momento).

Una aseveración de Enrique José Varona, entre un cúmulo de sentencias parecidas, resume mejor el obstáculo de la época: “Porque en Cuba se puede ser poeta, pero no vivir como poeta”. Sin embargo, es cuanto hace plenamente: vivir el ser intensivo de su poesía, fundir vida y arte, y echar por suelo esa fatalidad que aún nos acompaña.

Martí, no obstante la distancia que impidió que se conocieran, logró comprenderle como pocos; aun así, al reclamar para él ese “instante raro de una emoción noble y graciosa”, proyecta algo de sí propio, un ser anímico y tocado por una gracia que no llega a ser la de Casal. Martí pensaba en una poesía-arma y necesitaba de un paso al acto, un rito de limpieza que ligara su escritura a la historia. Ello no lo salvó del delirio. A Casal, que funde vida y arte autoexcluyéndose (su mirada de la historia es lúcida, pero desganada), al cabo le vemos —un siglo después— apegado al destino del país, a su crepúsculo permanente. De algún modo la muerte los iguala. Sus maneras de morir —tan distintas— parecen comprenderse mutuamente.

V

“Y sonaban en la alcoba
En el silencio profundo
Pasos de alguno que roba
Estertor del moribundo”

Ni en una reseña que escribe sobre el congreso de médicos, ni en el busto que dedica a Francisco Zayas (donde describe con mórbido placer la piel de un enfermo), ni ante su propio mal, nunca convierte su vida en veleidoso síntoma, ni dobllega su cuerpo para las nacientes instituciones del saber. Sus elogios al progreso de las ciencias delatan su cortesía y el juego dinámico de su alteridad. Como ninguno de sus contemporáneos, entiende los resortes de la maquinaria positivista, en tanto formadora de un conjunto de prácticas articuladas al poder. Si bien deseó morir en un hospital, su pupila absorta recupera otro ámbito: poesía de la beneficencia, jardines de pobres y huérfanos. Su cuna fue un largo corredor de morgue en el que, en lugar de piezas anatómicas, se insinúa cierto sentimiento fúnebre.

Abunda en el imaginario casaliano, el gusto por espacios pequeños y cerrados (cunas, urnas, nichos, tumbas, camarotes), como por la presencia de ventanas (miradores) desde las cuales contemplar su partida, en una suerte de íntima procesión. Sus visitas frecuentes a hospitales, consultas privadas, donde pasa largas horas, demuestran un goce en el que intervienen sentimientos de desamparo y ensueños de demanda (de una madre). Merodea esos sitios

para convertirlos a su afecto. Sitios en los cuales la distribución de los cuerpos responde a una suerte de suspensión entre vida y muerte. Recordemos su paseo con Darío por el cementerio, y las observaciones de éste. Casal necesita de claustros (ver su poema “Tabernáculo”), en la medida en que lo fúnebre, ese afecto principal, le permite establecer una barrera contra la carne y la descomposición.

Mira su orfandad, la expone y exhibe a cualquier precio, incluso aunque no siempre se la compren. Su neurosis es otra, como “la sangre roja de un tigre real”. De ahí que el *arts erotica* escape siempre a los rigores de la *scientia sexualis*. Su problema, también en este sentido, fue inverso al de sus contemporáneos.

Siempre deseó morir en un hospital, pero el exabrupto de la risa no lo permitió. Tal era la ironía y la punta de pluma de su refinamiento. Entre fetiches atesorados y sin caer en la trampa de la normalidad, atravesó la borrasca. Usó el saber cuando quiso, moviéndolo a su favor. Así, se ufanaba de que ningún médico, “donde los hay muy buenos”, supiese el origen de un padecimiento que todos calificaban de “mal misterioso”. Suerte de ganancia que le distrae de algo más terrible: el carácter contagioso y mortal de la enfermedad que padece realmente.

En carta a Moreau —desplazando el órgano enfermo a una región cordial, de suma sacralidad— escribe: “porque estoy herido de una enfermedad cardíaca que me conduce tan joven a la tumba”. Aun cuando algunos de sus amigos sabían que es-

taba enfermo de los pulmones —y, aun cuando se lo negaban— es obvio que no permanecía ajeno al devenir de una muerte inexorable y próxima. Pero no lo admitía. No ingenua ni tercamente, sino por un poderoso deseo de vivir muy a pesar suyo. Era preferible encontrarle a su mal otro nicho, otro lugar acaso menos deprimente que el de esas cavernas que abre la tuberculosis.

Incluso se preguntaba, en ocasiones, si todo no era el resultado de su mente repleta de fantasías neuróticas. Esta investidura le resulta, en cambio, cada vez menos eficaz. Por otra parte, qué misterio podía conservar la tuberculosis, enfermedad que padecían los más pobres y que era entonces, por amplio margen, la primera causa de muerte en Cuba, es decir, algo común, ya sin su antigua aura.

VI

Algunas fotos del XIX son veladas, sin lustre alguno; indican (como frente a un espejo) el hábito de la depresión. Existe una del poeta (inédita) que le ubica entre las últimas dos crisis de su enfermedad. Ciertamente halo diabólico circunscribe el rostro: su laxitud es la de la fiebre. Algo inclinado, el mentón descendido, la mirada fija en un ángulo ausente. La pupila izquierda, inmóvil, rezagada ante los efectos de la cámara. El maxilar superior y los arcos superciliares duros, prominentes. La nariz apenas se ve.

Recuerda ciertos rostros que Fernando Ortiz presentara en una revista de medicina legal, de Turín,

que seguía la línea de Lombroso: “Homicidas cubanos de finales de siglo”. Como si hasta una foto llegase el fantasma positivo de neurosis y psicopatías, de momento el saber de la época parece infiltrar los rasgos faciales del poeta. Sin embargo, también se observan elementos “negativos”, propios de esa subjetividad que él y un grupo de iniciados confiere a los objetos: abanicos, una copa, un huevo de cristal, frascos y estuches, una daga enfundada y un sombrerito chino. Casal tiene las piernas cruzadas, y aparece sentado sobre una alfombra que cubre un pequeño cojín. Viste traje oscuro —kimono japonés— y lleva un gorro que corta una cuña de pelos. Alguien le acompaña: su íntimo amigo Manolo Moré, vestido como él a la usanza oriental.

Sucios y amontonados, tal vez deleznales, estos fetiches conforman el hábito de su depresión y refuerzan aun más su miseria. Cada objeto es un rostro, un espectador diverso que asiste, ya a un proceso judicial, ya a un rito secreto. Según se mire, será el clásico erotómano con sus colgajos —a la manera de Clerambault—, o un poeta con sus rótulos erosionados por el afecto, desafiando la pobreza general.

VII

Casal es el desheredado. Tras un movimiento de las leyes, se sumerge en las ruinas. Con el poco dinero que le queda de la venta del ingenio, se va a España. A su regreso confiesa a Miyares la calidad de su penuria. Si algunas fijaciones lo representan buscando la solución estética, imaginaria (atesorada en el

libro de cuentas), habrá siempre otros desvíos que mostrar. De la fijación estética —mirada rezagada del infante— a las perversiones del adulto. Se instala así una economía y literatura marginales. Sus colaboraciones ocultas en *La Caricatura* denuncian la construcción de este nuevo sujeto.

En su “Oda a Julián del Casal”, Lezama escribe:

Sea maldito el que se equivoque y te quiera ofender
riéndose de tus disfraces
o de lo que escribiste para *La Caricatura*
con tan buena suerte que nadie ha podido
encontrar lo que escribiste para burlarte
y poder comprar la máscara japonesa.

Lezama admite, pues, el carácter carnavalesco del gesto casaliano. Sin embargo, se niega a declarar la existencia de esas crónicas, pensando que con ello defendía al escritor de futuros detractores. Señala pistas, como en rejuego sutil (o evidente, según se mire) entre mostración y ocultamiento. Se deleita en el hecho de hallarse en posesión de un secreto y, a la par, no se resiste a la insinuación. No obstante, su decisión final de no dar a conocer las crónicas revela el fondo moral de su elección. Comete el pecado origenista de mantenerse fiel a determinada eticidad, aun cuando pone en peligro la suya. Pronostica una maldición para quien las encuentre, pues sabe, a fin de cuentas, que no son complemento de menor valía, sino materia explosiva capaz de activar zonas recónditas.

Aunque sin vencer el temor por las maldiciones auguradas, el hallazgo de Francisco Morán da un

vuelco a nuestras lecturas decimonónicas. El modo origenista de construir un pasado literario entra en crisis, mostrando su tendencia apacible, cuando no redentora y puritana. Hasta ahora alrededor de diez crónicas sobre homicidios, suicidios y otros recorridos por la criminalidad y el bajo mundo habaneros. Casal no solo necesitaba el dinero, sino también darle curso a sus fijaciones. No se trata, por supuesto, de un sujeto pervertido (como tampoco hay otro estrictamente neurótico, en el sentido unívoco que diseña el discurso de época). Más bien, vectores de una subjetividad que atraviesa al escritor, mientras éste se coloca al margen, vicariamente.

De los periódicos cubanos de la época, *La Caricatura* es el que con más claridad muestra estas articulaciones. La carcajada prometida deriva en sintomática mueca, mientras el discurso de la muerte alcanza su culminación. La muerte y sus estereotipias como valores destinados a circular por una población no letrada, a la vez que los dispositivos científicos justifican un margen legal. Se opera un desplazamiento que va del necrocomio al fotograbado. Cada suicida, cada asesino, cada rostro de muerto es retocado por la ley. O lo que es igual (respecto al interdicto del escritor): de su pasión por la fotografía (estetizada) al paseo por el matadero y la morgue, con ojos medio vendidos.

Tras las colaboraciones de Casal, el éxito del periódico no se hizo esperar. De algún modo, los fotograbados venían a resolver el “lugar de la letra”. Es por ello que *La Caricatura* se convierte, como dirá un

destacado galeno, en el “pasto intelectual” del habanero de bajos fondos, quien va a verse representado en un sitio ambiguo, hecho tanto para la censura como para el relajo, la crítica de las costumbres, como la venta a cualquier precio.

El autor secreto solo llega a cobrar cinco pesos por colaboración. Pero a pesar de que no le son bien pagadas, suman otro ingreso. Ya en esta época, nos dice, escribe incansablemente y publica en varios periódicos a la vez. Y en breve, en carta a su amigo Ezequiel García Enseñat, expresa: “Estoy contento, ya vivo de la literatura. Vivir de la literatura, en un país como el nuestro, donde todos viven del comercio, de la industria, del robo y de... lo demás, significa algo y reviste caracteres de un gran acontecimiento”. Un siglo luego esta economía y literatura paralelas no pueden ofender a nadie.

ÍNDICE

Estertores de Julián del Casal / 7
El trazo Martí. Notas sobre la escritura del Diario / 23
Orígenes y los ochenta / 35
Lezama y las hormigas. Rutas de un imaginario / 41
Fragmentos no tanto a su imán / 59
Entre lúdico y agónico / 81
Relato Piñera / 93
“La gran puta”, una ficción criminal / 99
La zorra y el erizo. Notas sobre política y lenguaje / 105
Charla sobre Piñera / 111
Sobre “La ronda” de Zequeira / 129
Literatura y totalitarismo. Experiencia Diáspora(s) / 137
Tras la reja del lenguaje / 145
Gran salto hacia fuera / 153
Una mano mutante / 161
Horizontalidad / 165

Poesía cubana. Al lector portugués / 171

Boceto de mercado / 193

Acotaciones / 201

