

June 2017

# Pro patria mori: Las alianzas alegóricas en el teatro de la Guerra de los Diez Años en Cuba (1868-1878).

Jorge L. Camacho

*University of South Carolina-Columbia*, [camachoj@mailbox.sc.edu](mailto:camachoj@mailbox.sc.edu)

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences>



Part of the [Latin American Languages and Societies Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

---

## Recommended Citation

Camacho, Jorge L. (2017) "Pro patria mori: Las alianzas alegóricas en el teatro de la Guerra de los Diez Años en Cuba (1868-1878).," *Dissidences*: Vol. 7 : Iss. 12 , Article 6.

Available at: <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol7/iss12/6>

This Article / Artículo is brought to you for free and open access by the Journals at Bowdoin Digital Commons. It has been accepted for inclusion in Dissidences by an authorized editor of Bowdoin Digital Commons. For more information, please contact [mmcderm2@bowdoin.edu](mailto:mmcderm2@bowdoin.edu).

---

# Pro patria mori: Las alianzas alegóricas en el teatro de la Guerra de los Diez Años en Cuba (1868-1878).

## **Abstract / Resumen**

El 10 de octubre de 1868 Carlos Manuel de Céspedes (1819-1874), un hacendado criollo de la provincia de Bayamo, se alzó en contra el gobierno español, y así fue que comenzó la guerra de independencia de Cuba. Esta guerra duró diez años, al final de la cual, los cubanos no pudieron obtener su libertad. En este ensayo me propongo analizar varias obras del teatro independentista que muestran las diversas tensiones que acontecieron en el conflicto bélico. En especial, analizaré las obras escritas por Luis García Pérez, Francisco Víctor y Valdés, y Francisco Javier Balmaseda, en las cuales las mujeres ocupan un papel protagónico, representando junto con sus parejas, lo que Doris Sommer llamó “una erótica política,” que tiene el objetivo de fomentar la ideología revolucionaria, heterosexual, y racial con vistas al futuro de Cuba.

## **Keywords / Palabras clave**

guerra de independencia, mujeres, alegorías, patria, teatro mambí.

Pro patria mori: Las alianzas alegóricas en el teatro de la Guerra de los Diez Años en Cuba (1868-1878).

Jorge Camacho

University of South Carolina-Columbia

### **Abstract / Resumen**

El 10 de octubre de 1868 Carlos Manuel de Céspedes (1819-1874), un hacendado criollo de la provincia de Bayamo, se alzó en contra el gobierno español, y así fue que comenzó la guerra de independencia de Cuba. Esta guerra duró diez años, al final de la cual, los cubanos no pudieron obtener su libertad. En este ensayo me propongo analizar varias obras del teatro independentista que muestran las diversas tensiones que acontecieron en el conflicto bélico. En especial, analizaré las obras escritas por Luis García Pérez, Francisco Víctor y Valdés, y Francisco Javier Balmaseda, en las cuales las mujeres ocupan un papel protagónico, representando junto con sus parejas, lo que Doris Sommer llamó “una erótica política,” que tiene el objetivo de fomentar la ideología revolucionaria, heterosexual, y racial con vistas al futuro de Cuba.

**Keywords /Palabras claves:** guerra de independencia, mujeres, alegorías, patria, teatro mambí.

El 22 de enero de 1869, tres meses después de iniciado el alzamiento por la independencia en Cuba, un grupo de voluntarios del ejército español abrió fuego contra el público que asistía a una obra de teatro, matando a unos e hiriendo a otros. Ese día se recuerda como “la masacre del Villanueva” y es uno de los actos fundacionales que marcó el inicio de las hostilidades en Cuba y en especial, del llamado “teatro mambí”.<sup>1</sup> En los días siguientes La Habana vivió “tres días de terror”, como lo definiera el periódico integrista El Moro Muza, en los que se sucedieron iguales enfrentamientos entre los voluntarios y los revolucionarios. Según aducían los voluntarios, los

---

<sup>1</sup> Para más detalles sobre los sucesos del Villanueva véase el artículo de Roig De Leuchsenring, "La Trágica noche del Villanueva" en la revista Carteles, el libro de José Arrom Historia de la literatura dramática cubana (1944), y la introducción de Rine Leal a “Teatro Mambí” (17).

revolucionarios los asaltaban cuando iban solos por las calles o les disparaban desde las azoteas, lo cual les sirvió de excusa para saquear las casas de prominentes criollos como Leonardo del Monte y Miguel Aldama, y balear a los comensales del café El Louvre, quienes para sorpresa de todos, eran extranjeros. Mientras tanto, en el otro extremo de la Isla, seguía la guerra y se enfrentaban las tropas de Carlos Manuel de Céspedes con el ejército español. A pesar de esta violencia, llama la atención, que en el “teatro mambí” no haya escenas de sangre, muerte y destrucción, ni el terror que asoló esos días La Habana. Por el contrario, abundan en estas obras cuadros morales o simbólicos donde se repite lo que Doris Sommer llamaría una “erotics of politics” (Foundational Fictions 6), encaminada a mostrar las ideologías en pugna. Cuando más, como sucede en las obras de teatro “Carlos Manuel de Céspedes” de Francisco Javier Balmaseda (1823-1907) y los “Los Fosos Weyler o la Reconcentración” de Félix R. Zahonet, se comentan o aparecen personajes que son víctimas de los guerrilleros, de los voluntarios o del gobierno español, sin mostrar todo el horror de la contienda. Son dramas que recrean a veces un escenario tan distante de la realidad cubana como “Nubia” (hoy Etiopía), el país donde ocurre la guerra en la obra de José Martí “Abdala” o se enfocan en personajes históricos y recursos literarios como la alegoría y el simbolismo para ir configurando una idea de nación que se iba gestando al mismo tiempo que se escribían y publicaban estas obras. Para hallar una descripción literal de la violencia de la guerra tendríamos que ir al libro Néstor Ponce de León The book of blood (1873), a las notas sobre El presidio político en Cuba de José Martí o leer Los confinados a Fernando Poo e impresiones de un viage a Guinea de Francisco Javier Balmaseda, que no son literatura, sino testimonios de la crueldad de los enfrentamientos que comenzaron el 10 de octubre de 1868. Por tanto, las huellas de las crueldades del conflicto bélico no hay que buscarlas en estos dramas sino en el mensaje ideológico que transmiten y la idea de nación que van elaborando a medida que Cuba se reconoce y reconstituye como un país independiente.

Mi objetivo en este ensayo será por tanto mostrar las alianzas entre los personajes que profesan una misma ideología y juran su lealtad a la Patria. Mostrar especialmente la representación de los siervos en estos dramas, ya que una de las principales demandas que hacían los revolucionarios era liberar a todos los esclavos de la Isla. En estas obras, se pondrá el énfasis en la familia, la mujer, y la ideología independentista, y el esclavo será testigo y parte de estos sucesos. Tal vez la obra que mejor demuestra esta consciencia es “El Grito de Yara” de Luis García Pérez (1832-1893), un drama histórico publicado en los Estados Unidos en 1874, que mezcla elementos del melodrama y el romanticismo para justificar el derecho de los cubanos a la libertad. La obra transcurre en el poblado donde se dio el grito de independencia en 1868, y según Rine Leal su autor debió exiliarse en los EE.UU. después de los sucesos del Villanueva (Leal 44). En la primera escena de la obra quienes hablan son los esclavos del personaje español Don Fernando Jiménez, padre de la joven Lola, llamados Inés y Roberto, y el diálogo entre los dos comienza con una breve discusión sobre el jardín de la casa que había permanecido completamente descuidado, con la consecuencia de que murieran las flores. De este tema, los esclavos pasan a discutir la situación anímica de Lola (quien más tarde se nos revela como “Cuba”) y la situación política de la Isla, ya que las vidas de ambas estaban entrelazadas, y como dice Roberto “aunque estas flores las riegues /de noche, mañana y tarde / mientras su dueña este triste, / no esperes verlas fragantes” (49).

Al escuchar estos parlamentos, por consiguiente, cualquiera familiarizado con la literatura proto-nacionalista cubana, y romántica del siglo XIX podía inferir que la descripción del jardín descuidado por los amos era una metáfora de la Isla como “Edén querido”, al que cantara Gertrudis Gómez de Avellaneda en “Al Partir” y muchos otros escritores que admiraban el paisaje de la Isla. Y que ese jardín aparezca descuidado sería otra crítica de la situación, ya que como afirma Moreno Friginals en Cuba /España, España Cuba, historia común, los criollos independentistas se quejaban del estado económico de Cuba, y la guerra de independencia comenzó justamente en las provincias del país cuya economía estaba más depauperada (233). El hecho, además, de que

sean los esclavos quienes manifiesten esta consciencia hace aun más dramática la escena porque eran ellos los encargados directos de velar por él, y quienes muestran a través de su relación con la Cuba-Jardín su amor por la patria y el paisaje. Por último, Roberto en el drama de García Pérez, se asemeja mucho al esclavo Sab de la obra homónima de la Avellaneda porque al igual que él, es un esclavo instruido que lee autores identificados con el nacionalismo insular como José María Heredia, el mulato Gabriel de la Concepción Valdés, *Plácido*, José Jacinto Milanés, José Fornaris y la misma Tula (47).<sup>2</sup> El mulato Roberto, por tanto, no es el negro bozal que hizo famoso Greto Ganga y los escritores costumbristas de la época, ni el maleante del teatro bufo. Como *Plácido* y Sab es el mulato instruido, el poeta que tiene la suerte de que su amo celebre sus versos, y le permita leer autores tachados como críticos del sistema colonial, lo cual no era común en Cuba bajo el sistema esclavista, pero demuestra que el amo, a pesar de ser español, no era como los otros. Esto explica que al final de la obra Don Fernando comprenda también las razones que tenían Lola y los cubanos para alzarse en contra de la Madre Patria.

En el transcurso de la conversación que tienen Roberto e Inés en este primer acto se dice que las flores marchitas eran un reflejo del estado emocional de Lola, quien amaba a otro cubano, pero el padre quería casarla con un “duque o noble personaje” presuntamente español (50). Con lo cual el tema del jardín y las flores marchitas introducen el tema fundamental de la obra, que es el conflicto que tiene Lola entre escoger a un hombre del agrado del padre o suyo. Este conflicto es típico de otras obras románticas, especialmente del teatro que estudiamos, porque tiene un trasfondo patriótico ya que con su decisión a favor de uno u otro, Lola mostraría de qué lado estaba (o debía estar) la justicia, el valor, y la lealtad de los criollos en la lucha contra España. Es decir, su elección amorosa implicaba una elección política, debido a que con ella les demostraría a los cubanos el camino a seguir. Política y amor, por consiguiente, se unen en este drama para

---

<sup>2</sup> Para una síntesis general del teatro cubano y la importancia de autores como Gertrudis Gómez de Avellaneda, y José María Heredia en el proceso de la independencia, véase el libro de Matías Montes Huidobro *Del Areíto a la Independencia. Claves literarias de las letras cubanas. Teatro.* (2015).

mostrar una alegoría de la nación. Si Lola se negaba a los deseos del padre esto significaba una ruptura con la “madre Patria” y una renuncia a la identidad del padre. No obstante, como deja claro la obra, el nacimiento no debía definir la lealtad del hombre, y una vez que el padre de Lola acepta al novio rebelde de la hija, y las razones que tenían los cubanos para ir a pelear, Inés le dice a la joven que su padre:

...aunque en España ha nacido  
es de todos los cubanos  
un protector y un amigo  
y del noble castellano  
el espejo claro y limpio. (118)

Acto seguido, Roberto apoya esta idea y afirma que no eran los españoles “generosos”, tolerantes,” “nobles” y “dignos”, los que debían “temer de los machetes el filo” sino el “déspota insolente” (119). Con lo cual la ideología independentista dejaba claro que un español podía simpatizar con los cubanos, y luchar en sus filas, y estos podían aceptarlo si compartía sus ideas y protegía los de su causa, un argumento que se repetirá más tarde en otras narraciones de la guerra, incluso en la propaganda política de José Martí, quien era hijo de peninsulares. En la obra de Luis García Pérez el mismo Don Fernando es quien resume al final del drama la moraleja de la historia. Hablando con Carlos Manuel de Céspedes, el caudillo rebelde al que se habían unido él y su hija, le dice:

Y aunque los padres no quieran  
los novios al fin se casan  
Pues bien: la opulenta Cuba  
hija querida de España  
llegó ya a esa edad dichosa  
que la natura le marca  
en que está de amor perdida  
por su independencia santa.  
Lola es la efigie de Cuba;

Enrique el galán que ama  
representante absoluto  
de la libertad sagrada. (157)

La obra termina entonces con la aceptación por parte de Don Fernando del casamiento de su hija (Cuba), / Jardín que recupera su hermosura una vez que es libre y se casa con el joven criollo. Según expresa Don Fernando esa era la única solución digna que le quedaba a España con respecto a la Isla, una solución que viene avalada por el tiempo y las generaciones, ya que Cuba había crecido y deseaba obtener su independencia del padre. Esta alegoría en el drama de García Pérez vendría a reforzar su mensaje patriótico. Vincularía la revolución de Yara con la metáfora de la familia que será tan común en las narraciones que siguieron a la constitución de las naciones en Hispanoamérica, y que según Doris Sommer “provided a figure for apparently nonviolent consolidation during internecine conflicts at midcentury” (6). En el caso de Cuba, sin embargo, donde todavía se desarrollaba una guerra, la misma selección del amante significaba seguir la guerra, unirse al esposo mambí y luchar en contra de la metrópoli. Representaban una forma de proyectar la nación hacia el futuro, una nación que incluyera tanto españoles como esclavos que apoyaran la joven República, y la misma obra fuera un modo de preservar y transmitir su memoria, llenando el vacío que la historiografía peninsular dejaba. En estas uniones o romances fundacionales de la guerra cubana resaltarán, por consiguiente, el lugar que ocupan las mujeres blancas y los negros esclavos. Las primeras porque éstas, bien se casen con un español o con un criollo, representarán la ideología de la nueva nación. Así, tenemos los personajes de Lola en el drama de Luis García Pérez y de Elvira en el de Francisco Javier Balmaseda. Ambas son mujeres blancas, una se casa con un soldado criollo y la otra con un soldado español, pero en las dos esta decisión está mediada por la política y significaba la incorporación de la pareja a la lucha revolucionaria. Este protagonismo de las mujeres en las obras de la independencia pudiera responder a que desde muy temprano en siglo XIX las mujeres criollas eran la mayoría en los matrimonios mixtos de cubanos y españoles. Tradicionalmente emigraban muy pocas mujeres



españolas a Hispanoamérica, y en 1860, como dice Moreno Friginals el censo de Cuba reportaba la existencia de 82. 000 peninsulares y canarios, y eran hombres más del 90 por ciento de ellos (225). Esto hacía que necesariamente los hombres españoles tuvieran que escoger entre las criollas para casarse o vivir amancebados si eran negras o mulatas. Como dice Friginals, citando el caso de la novela *Cecilia Valdés* (1882) de Cirilo Villaverde, en estos matrimonios mixtos como el de los Gamboa, las madres eran la “impulsora clandestina del sentido cubano de la descendencia” (225). No extraña entonces el papel protagónico que tienen las mujeres cubanas en la literatura de la guerra, en los sucesos del teatro Villanueva, y en la misma manigua cubana. Los negros, por otro lado, por ser esclavos al momento de la guerra y haberles dado los criollos la libertad, son los otros protagonistas del drama. Ambos siguen estando subordinados al hombre blanco porque las figuras representativas de la guerra son masculinas, con títulos de héroes, generales y presidentes como Céspedes y Aguilera. No obstante, en el drama de Luis García Pérez, los esclavos y las mujeres tienen un lugar protagónico, ya que muestran su conciencia de clase, no solo de seres subordinados como lo eran en una sociedad esclavista, sino también, y esto es lo novedoso de la obra, porque escogen a quien seguir, y muestran su pertenencia a la nueva nación. Es decir, su conciencia patriótica, independentista y antiesclavista que no se había plasmado antes en ninguna obra literaria.

Podría argumentarse, sin embargo, que esas voces que expresa sentimientos de independencia y libertad ya estaban coartadas por los mismos intereses de los criollos que aspiraban a independizarse y utilizan la figura del esclavo para justificar su programa político. Ciertamente quienes escriben estas obras no son negros y como aparece en el drama de Javier Balmaseda, su posición al final es harto problemática e indicativa del resquemor que sentían los criollos en relación con los descendientes de africanos. Aun así, el hecho de que los revolucionarios hayan liberado a los esclavos indica que a pesar de que en ninguna de estas obras, con la excepción de “Abdala” de Martí, los negros o los mulatos son los líderes, los personajes principales o los

héroes que encarnan como en el caso de Lola, la Cuba independentista, expresaban un sentimiento genuino de libertad para todos. Llama la atención, por eso, que en el drama de García Pérez son los esclavos quienes hablan de su infortunio y quienes equiparan su propio sufrimiento con el que tuvieron que soportar los blancos bajo el sistema colonial. Dice la mulata Inés que “los hijos de esta tierra / sedientos de libertades / gobernados como siervos / que un grillo de bronce lamen; / hace tiempo que detestan” a sus gobernantes (51). Por supuesto que cuando la esclava se refiere a los “hijos de esta tierra” en este fragmento no se estaba refiriendo a los africanos, y posiblemente tampoco a los esclavos como ella. Seguramente tenía en mente a los criollos blancos. Sin embargo, nótese como la misma palabra “siervo” es utilizada ya aquí para referirse a unos y a otros, ya que “siervo” es el esclavo, pero también el criollo que tiene que sufrir las leyes injustas de la colonia. Ambos llevan y “laman” el “grillo de bronce” y es su deber liberarse de los españoles para acabar con la esclavitud. De modo que de forma muy sutil pero muy consciente de los réditos simbólicos que acarrearía esta homologación, los independentistas blancos como García Pérez van a usar la metáfora de la esclavitud para igualarse con los esclavos negros y demandar de esta forma la independencia. No de otra forma lo hicieron otros revolucionarios al inicio de las guerras de liberación en Hispanoamérica, o el mismo José Martí cuando dijo en uno de sus *Versos sencillos* “Yo quiero, cuando me muera, / Sin patria pero sin amo / tener en mi losa un ramo / De flores --¡y una bandera!--” (OC, V XI 100). “Amo” por tanto era metafóricamente hablando el gobierno de España que imponía su poder en la Isla. Era el “dueño” de sus vidas si no desde el punto de vista literal al menos desde el punto de vista del poder político y económico que ejercían sobre el territorio. De hecho, en el trascurso del drama se menciona varias veces esta dicotomía que se escucha en boca del español Don Fernando, quien habla de la lucha entre “siervos y tiranos” (136). Aun así, García Pérez no ignora referirse en el drama a lo que él mismo llama el “despecho” que sentían los esclavos por los blancos, españoles o criollos, por haberlos tenido sojuzgados. Después de todo, los españoles no eran los únicos que tenían esclavos en Cuba. Había muchos criollos y hasta negros libres que eran dueños de esclavos, con lo cual se justificaba los temores de Inés que

no veía en el “horizonte sino brumas y celajes...” (52). Al extremo que en el mismo diálogo que tiene con su hermano Roberto, ésta predice que habrá una guerra tremenda en Cuba, pero afirma que “entre el verdugo y la víctima / no sé yo con quien quedarme” (53). Ellos, los esclavos, como había dicho momentos antes, eran de una clase aparte, “parias miserables / que a todas partes les sigue la humillación y el ultraje...” (52). Y le dice al hermano:

(Con despecho) ¿Qué ganaremos, Roberto  
con que a luchar se preparen  
con los lobos y panteras  
los tigres y jaguares? (52)

Su misma pregunta y la explicación que le había dado antes a su hermano señalaban que ella no esperaba nada del resultado de esta lucha, y que ellos, los esclavos, no tenían nada tampoco que ganar. Sin embargo, Roberto le responde que él no quería “a ese abismo / con tanto rencor lanzarme” y que sí tenía fe que con la victoria de los criollos, ellos serían sus iguales. De ahí que en el parlamento de Roberto se mezclen referencias de la Biblia y a la Democracia, ideas de justicia, igualdad, y libertad para todos, que era en efecto el programa de los independentistas, y que reaparece en los escritos de Martí. Roberto afirma que de vencer los criollos, estos

rompiendo el yugo execrable  
que fomenta entre sus hijos  
las divisiones sociales  
sabrán con la fe del justo  
quebrar los grillos infames (54).

En este parlamento García Pérez logra hacer confluír, por tanto, el discurso antiesclavista de escritores como Manzano, La Avellaneda, y otros, con las ideas de la democracia, la justicia y la igualdad para todos. Por eso, si Roberto o cualquier otro esclavo, negro o mulato, que estuviera viendo o leyendo esta obra le preocupara lo que podía suceder después de la independencia, la

misma obra de teatro se encarga de borrar esta preocupación cuando narra las conversaciones entre Carlos Manuel de Céspedes y Vicente Aguilera en el ingenio de “La Demajagua,” y este último explica las razones por las cuales los cubanos iban a luchar. Entre estas razones estaba principalmente la esclavitud. Dice Aguilera:

Aquí millares de esclavos  
Maldicen su suerte dura,  
Bajo el látigo, que infama,  
Y la humillación, que insulta: (74-75)

Es de esperar, entonces que después de expresar todas estas ideas a su hermana, Roberto le diga con orgullo que cuando estalle la revolución: “En la fila de los libres / iré contento a afiliarme, / gritando lleno de orgullo: / ¡Viva Cuba! y adelante” (55). Su declaración en este sentido era una realidad ya que el ejército independentista estaba lleno de esclavos fugados o a quienes les dieron la libertad sus amos antes de ir a la guerra como fue el caso de Céspedes en “La Demajagua.”<sup>3</sup> Con esta fuerza contaba la revolución, pero la misma amenaza que suponían los posibles “rencores” de los esclavos, el racismo de los blancos, o sus reticencias a compartir el poder con ellos, crearon profundos desacuerdos. Céspedes, en la obra de García Pérez, es quien sugiere que la revolución debía apoyarse en ellos para triunfar. Según el texto, cuando Francisco Vicente Aguilera le pregunta con qué “elementos” contaban los revolucionarios, el jefe del alzamiento le responde que los “elementos” sobraban.

En nuestra tierra fecunda,  
si aprovecharlos sabemos

---

<sup>3</sup> Como explica Moreno Fraginalls en [Cuba /España](#) el alzamiento comenzó en un ingenio “hipotecado de deudas como casi toda la manufactura azucarera cubana” (233). Según Gerardo Castellanos en [En busca de San Lorenzo](#), al marcharse Carlos Manuel de Céspedes del ingenio, “tuvo que dejar, pendiente de cubrir, un crédito a favor del acaudalado José Venecia, dueño del Ingenio Esperanza, por Canos. Venecia era hombre bonachón y confiado, aunque no desdeñaba el dinero. Casado con la linda Julia Segrera, hermana de S. Segrera de la Terga. Al conocer la ausencia definitiva de Céspedes y suponer en peligro la hipoteca, acudió en demanda ante los tribunales, logrando con facilidad la ejecución a bienes del Prócer. Se realizó la operación en “La Demajagua,” llevándose Venecia hasta los esclavos y también la célebre campana que fue almacenada en una propiedad de Venecia (35). Llama la atención que la historiografía cubana siempre ha dicho que Céspedes les dio la libertad a sus esclavos sin especificar el número ni mencionar este dato.

con prudencia y con astucia;  
nuestros benéficos campos  
brindan protección segura  
....  
Cada esclavo será entonces  
una pantera iracunda,  
que destroce con sus garras  
cuanto se oponga a su furia (77)

La respuesta de Céspedes, por consiguiente, le lleva a creer a Vicente Aguilera que el jefe de la Revolución contaba con suficientes fuerzas para triunfar. Contaba con la topografía de la Isla, con su intrincada maleza, las armas que antes les habían servido de herramienta de trabajo a los esclavos y a los campesinos, y sobre todo, contaba con los mismos esclavos que se vengarían de los españoles, como “panteras iracundas” por haberlos mantenido esclavizado. Aun así, todo esto no era suficiente y la misma conversación con Aguilera deja entrever que hacía falta dinero y el sacrificio de los hacendados, razón por la cual, Aguilera le pregunta a Céspedes qué sería de Cuba cuando él liberara a los esclavos “que hoy forman nuestra fortuna” y “a la miseria lanzarnos” “sin brazos ni agricultura” (79). A lo que Céspedes responde que prefería “perecer como los buenos / y hundir la frente incorrupta, antes que al carro del crimen / se agarren con mano impura” (79). Según Céspedes todos debían ser libres y honrados en una Cuba independiente, lo cual lleva a Aguilera a reconocer al bayamés como un verdadero caudillo y entregarle todo su dinero.

De nuevo, la preocupación fundamental del texto, más allá de las alianzas políticas que establece entre la joven Cuba, (Lola), y su novio Manuel, es dejar claro el programa de los revolucionarios, especialmente para un público exiliado en los Estados Unidos, donde se publicó esta obra y tal vez se llevó a las tablas. Era necesario mostrar el espíritu humanista de los patricios cubanos, que tenían como principal objetivo liberar a los negros de su esclavitud, una vez que habían comprendido que todos eran iguales, todos eran siervos de la misma metrópoli y debían luchar juntos contra España. En el momento en que García Pérez publica esta obra, Francisco

Vicente Aguilera estaba en Nueva York. Entonces ya habían pasado seis años desde el comienzo de la Revolución, que ese mismo año recibiría un golpe tremendo con la muerte de su caudillo: Carlos Manuel de Céspedes el 27 de febrero de 1874. No sabemos exactamente en qué mes de 1874 se publicó esta obra, si fue antes o después de la muerte de Céspedes, pero de lo que sí podemos estar seguro es que para esta altura ya Céspedes había sido removido de la presidencia de la República en Armas, por cargos de autoritarismo, y que la obra de Pérez, siendo la primera que habla del fundador de la revolución de Yara, entra de lleno en la polémica del lugar que le correspondía al “Padre de la Patria” en la historiografía cubana. De modo que esta obra puede que no sea la primera que se escribió sobre el estallido revolucionario, pero sí es la más importante por el momento en que se produjo y el mensaje que trata de llevar al público. En el momento en que se publica, Francisco Vicente Aguilera, el Vicepresidente de la República en Armas, se encontraba en los EE.UU., gestionando pertrechos y expediciones para llevar a la Isla. Al igual que Carlos Manuel de Céspedes, este era oriundo de Bayamo, y había sido el terrateniente más rico de la parte oriental del país. Había sido dueño de unas 300 fincas, con medio millar de esclavos africanos, varios ingenios de azúcar, y muchas propiedades urbanas (Onoria Céspedes, 19). Al comienzo de la revolución, como muestra García Pérez en el drama, Aguilera puso todo su capital en función de la República y en 1875 vivía con tanta pobreza en Nueva York que tuvo que internar a sus hijos pequeños y a sus nietos en un orfanato. En el texto de García Pérez, Aguilera es por consiguiente, el caudillo magnánimo que reconoce en Carlos Manuel de Céspedes un “patriota” de “alma generosa y pura / que en el cielo del esclavo / como estrella fulguras” (un parlamento que bien pudiera ser una indicación de la muerte de Céspedes, y por consiguiente, del carácter elegiaco de esta obra). A Carlos Manuel, Aguilera decide entonces entregarle el mando y todo su dinero para liberar la patria “en tus manos / pongo toda mi fortuna / y mi suerte y mi riqueza” (80).

De modo que más que leer en algunos de estos dramas publicados en los EE.UU. un guiño anexionista —como sugería Rine Leal en la introducción al “teatro mambí”—hay que ver el discurso

de la generosidad de los patricios cubanos y el sacrificio personal de hombres como Aguilera y Céspedes, a quienes se oponían otros criollos ricos de Occidente de la Isla como Miguel Aldama, más interesados en la anexión a los EE.UU., o en la autonomía de Cuba que en su independencia.<sup>4</sup> De hecho, el *Diario* de Aguilera en los E.EUU. está lleno de referencias al poco interés que tenían los Aldamistas en liberar la Isla, y las disputas incesantes por tratar de conseguir dinero y apertrechar los barcos para mandar a Cuba. Como dice en un lugar del *Diario*, la situación era muy mala “por la apatía con [que] la generalidad de los Cubanos pudientes ven hoy la causa de la patria” (121).

Al publicar esta obra el mismo año en que muere Céspedes, arrinconado en San Lorenzo después que fuera destituido del cargo, y al exaltar junto con él la figura del viejo terrateniente empobrecido en Nueva York, García Pérez se ponía del lado de estos patricios orientales (frente a quienes dirigían entonces la guerra y quienes se le oponían en el exilio), reivindicando de este modo el legado más importante de la revolución: la libertad de los esclavos africanos y el sacrificio de sus héroes. Este patriotismo se repetirá, por tanto, en otro episodio de su obra de teatro y en la obra de Balmaseda “Carlos Manuel de Céspedes: drama histórico”. Este segundo momento es otro de los que configuran de forma temprana el carácter “paternal” del héroe. Me refiero al momento en que las autoridades españolas toman prisionero al hijo de Céspedes y le prometen matarlo si éste no se entregaba a las autoridades. Céspedes, según el texto de García Pérez, le propone canjear su hijo Oscar por varios soldados españoles que él tenía prisionero, pero las autoridades españolas rechazan el canje y fusilan a Oscar. Céspedes lleno de furia y dolor, entonces, jura que hará lo mismo con los prisioneros españoles, pero un tiempo después decide dejarlos en libertad

---

<sup>4</sup> Según Rine Leal, el “centro teatral” de esta dramaturgia insurreccional fue los EE.UU., donde radicaba el grueso de la emigración cubana. De modo que se escribieron y estrenaron (sic) muchas obras en este país, pero “parte de este material muestra oscuras afinidades anexionistas y debe ser analizado con sumo cuidado” (20-21). Leal escribe este prólogo en 1978, tres años después del Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba, y en medio de lo que se ha conocido como el “quinquenio gris”. Se entiende que a pesar de haber más obras de este tipo publicadas en los EE.UU. en esta época, Leal se limite a publicar unas cuantas y las menos problemáticas para el pensamiento nacionalista, subrayando la ideología revolucionaria de los “Cien años de lucha” del gobierno cubano (1868-1968)(Leal 44). Falta todavía, por consiguiente, una antología con las obras de teatro independentistas publicadas en los EE.UU. en este tiempo en que se incluya todo el abanico ideológico de la guerra (1868-1898).

demostrando de esta forma que era mucho más humano que sus enemigos. Dice Carlos Manuel de Céspedes en “El Grito de Yara”:

¡No más! ¡no más! Yo no puedo  
tomar tan feroz venganza;  
yo quiero que brille limpia  
mi frente republicana... (Pausa)  
(A los soldados)  
¡Soldados, partid tranquilos!  
Nadie impide vuestra marcha. (155)

Nobleza y humanidad serán, por consiguiente, dos elementos retóricos que se repetirán con insistencia en estas narraciones del héroe, incluyendo la única novela que se publicó sobre la Guerra de los Diez Años, Los laborantes, y la narración Episodios de la guerra de Raimundo Cabrera que toma como escenario la contienda militar de 1895. La preocupación de los escritores en cada uno de estos casos es con la imagen del héroe, con hacer prevalecer su punto de vista y su agenda política sobre la que tenían los españoles. En el caso de la obra de García Pérez la acción del revolucionario cambia por la convicción personal de no ser vengativo, y no dejar que su vida y su tristeza interfirieran en la política. Lo mismo hará Balmaseda casi veinte años después en la obra que le dedica al “Padre de la Patria,” solo que esta vez la decisión de Céspedes viene precedida de un juicio militar en que se debaten las razones en pro y en contra de fusilar a los prisioneros españoles, y por unanimidad todo el consejo decide pasarlos por las armas. A diferencia de García Pérez, Balmaseda no escribe este drama en verso, lo cual le permite agregar ideas, historias y anécdotas de la guerra en las intervenciones que hacen los actores. Pero al igual que en “El Grito de Yara” aquí se detallan el programa revolucionario, el cumplimiento del artículo 24 de la Constitución de Guáimaro que ponía fin a la esclavitud, la legalización del matrimonio civil y la libertad de culto. También como en el caso de la obra de Francisco Víctor y Valdés “Dos cuadros” se establece una semejanza con los independentistas hispanoamericanos de principios del siglo, en



especial, con relación a la orden que dictó Bolívar de “degollar a ochocientos prisioneros españoles que estaban en las bóvedas de la Guaira” para establecer el respeto a los prisioneros por ambas partes (217). No obstante, según el propio Balmaseda en otro sitio la decisión de Céspedes no vino después de que un consejo de guerra hubiera juzgado a muerte a los soldados españoles. Oscar fue tomado prisionero por los españoles y estos le pidieron a Céspedes que se entregase a cambio de su vida.

El jefe español, después de mandar fusilar en el acto los siete compañeros del desventurado joven [Oscar], conservó a éste en prisión, y mandó decir a su padre que le perdonaba la vida, si deponía las armas y reconocía el gobierno de España. El héroe le contestó con estas palabras, dignas de Leónidas. *Primero perecerá toda mi familia, y yo con ella, que hacer traición a mi patria.* Al siguiente día, Oscar, el bello y bondadoso Oscar, vestido con el horrible sayón de los ajusticiados, subió las gradas del patíbulo y exhaló su último aliento, con santa conformidad, en la ciudad de Puerto Príncipe, el 3 de Mayo de 1870. (Los prisioneros, 268)

El cuadro que crea Balmaseda sobre la muerte de Oscar en el drama y la decisión que tomó Céspedes de no matar a los prisioneros es mucho más dramático que el de García Pérez, porque su decisión viene a contradecir la del Consejo de Guerra –en un acto que podríamos ver como autoritario–, y no es motivado por su propia consciencia de no inmiscuir su vida en los asuntos de la República. En este drama Céspedes toma la decisión después de escuchar las palabras de una de las esposas de los prisioneros, quien a pesar de ser cubana y patriota, se había casado con el comandante que iba al frente del destacamento español. Ante el rechazo inicial de Céspedes por haber escogido de marido a un soldado español, Elvira cuanta su historia personal, y la de su familia, de cómo habían apoyado la guerra, y marchado al monte. No obstante, afirma, poco después fueron sorprendidos por guerrilleros al servicio de España y cuando uno de ellos se disponía a matar a su padre, el comandante español le salvó la vida y le propuso más tarde matrimonio. Entonces, dice Elvira, “sentí en mi pecho la terrible lucha del amor y el patriotismo y venció el amor; me uní para siempre a aquel hombre bueno y generoso” (225). Esta historia es la que hace cambiar de opinión al caudillo en el drama de Balmaseda, lo cual desde el punto de vista histórico puede que sea completamente ficticio. No obstante, el pasaje sirve para demostrar nuevamente la humanidad de los revolucionarios y la injusticia que cometieron los españoles

fusilando al hijo y a todos los prisioneros que caían en sus manos. Pero sobre todo, muestra cómo estas uniones eróticas, ya sea entre la hija de español y un criollo —como ocurre en drama de García Pérez—, o entre un español y una criolla, como ocurre en el de Balmaseda, configuran una alegoría de la patria, que muestra de qué lado del conflicto debían estar los cubanos. Lo mismo, por consiguiente, ocurrirá en el drama de Félix R. Zahonet “Los Fosos Weyler o la Reconcentración” (1899), donde a pesar de ser una historia sobre los “reconcentrados” civiles que fueron aislados en campos de concentración por el Capitán General Valeriano Weyler durante la guerra para evitar que apoyaran a los mambises, la heroína de la obra termina siendo Sofía, otra hija de un comandante del ejército peninsular quien al final se casa con Felipe Moliet, un comandante del Ejército Libertador. Sofía, por supuesto, encarna como su nombre indica la “sabiduría”, y representa los sentimientos de caridad, respeto y bondad en la obra. Es ella quien aboga por los reconcentrados y critica al gobierno por las injusticias que cometían en Cuba los españoles. Las tres obras demuestran así la importancia que la literatura independentista le daba a las mujeres y el respeto que se ganaron en la guerra. Un respeto que no estaba exento tampoco de críticas ya que en esta misma literatura podemos encontrar amonestaciones por compartir los planes de guerra —que sabían gracias a sus esposos— con otras personas, causando por su imprudencia que los supieran los enemigos. Según Vicente Aguilera en una nota de su Diario, por más secretos que fueran los actos del gobierno en armas, estos se “diafanizaban aquí por la debilidad del Presidente [Carlos Manuel de Céspedes] y su actual Secretario de Relaciones Exteriores, que se lo comunican a sus mujeres” (76). En otro lugar, apunta, que se rumoraba que otro patriota cubano, Zayas, era “débil con su mujer, le contaba todo, ésta estaba en relaciones ilícitas con un español” resultando que toda información que le llegaba se la pasaba al bando contrario, y así, recuerda Aguilera, se explica que poco tiempo después de recibir una carta Zayas, firmada por Céspedes, la información de la carta apareciera, aun con un “error de pluma” que traía el original, en el periódico español el Cronista (120). Sin embargo, en ninguna de las obras de teatro que hemos estudiado aparece este conflicto donde por el contrario la mujer siempre es un baluarte de la Revolución. Quien la

defiende y se sacrifica por ella y muestra de esta forma de qué lado debían estar los cubanos. La elección en cada caso se explica por la ideología libertadora y lo que estos autores consideran era el núcleo identitario de la nación. En el caso de Balmaseda, este era la cultura blanca y española de la cual parecería excluirse a los negros. Léase, como ejemplo, la defensa que hace otro de los personajes en la obra de Balmaseda, Bernabé Varona, soldado del Ejército Libertador, de los prisioneros españoles que tenía Céspedes en su campamento. Varona los defiende ante los argumentos de Figueredo, quien pedía la pena de muerte para ellos, con las siguientes razones:

No olvidemos que pertenecen a nuestra raza, que hablan nuestro idioma, que profesan nuestra religión. No olvidemos que los españoles, mezclados con nuestras familias, son un factor importantísimo en nuestra sociedad. El día de la paz, que no está lejos, cuando la bandera de la estrella solitaria ondee en el Morro de La Habana, vendrán a entonar con nosotros el *hosanna* a Dios y el himno de la victoria a los hombres, y serán, no dudáis, una de las columnas en que se sustente el edificio de la patria que ahora estamos levantando. (219)

Por esto sugiero que a pesar de que Balmaseda ubica el escenario de su obra en 1868, realmente está pensando en el futuro de Cuba (que es su presente debido a que esta obra se publicó en 1900), cuando ya los cubanos habían ganado la guerra, y de lo que se trataba era de fomentar la paz. Por eso esta obra no tiene como objetivo fomentar el amor por la independencia y el odio a los “tiranos”, sino crear las bases para una Cuba post-independiente, unida por conceptos de raza (blanca), religión e idioma que los cubanos compartían con España. Lo que le preocupaba a estos autores, en otras palabras, era crear alianzas y no excluir a los españoles si estos decidían luchar junto con los cubanos o quedarse a vivir en Cuba. Esto quiere decir que estos autores privilegian el tronco racial tradicional para la futura nación, y no por gusto, en la obra de Zahonet abundan los militares españoles que critican a su país o el modo en que eran tratados los reconcentrados, y en cambio sobresalen los personajes que habían nacido en Cuba y respondían a los intereses de España. Es de esperar, por consiguiente, que una vez que Céspedes le perdona la vida al batallón de soldados españoles en la obra de Balmaseda, estos decidan incorporarse a las tropas mambisas, que afirmen con alegría que ya eran cubanos, y uno de ellos diga que se casaría con una criolla para formar una familia. “Desde hoy seré cubano; me casaré con una moza llamada Catalina que

vi en una granja; plantaré un viñedo, y tendré hermosas dehesas, y yo mismo escardaré mis ovejas” (226). Según el texto, Céspedes escucha estos comentarios, se sonríe, y les devuelve las armas. Los prisioneros entonces juran “arrodillados ante la bandera cubana” su lealtad a la República (226). Todo esto sugiere que los textos independentistas recurren a la metáfora de la familia y del matrimonio entre iguales o entre antiguos enemigos para demostrar por un lado la superioridad de los valores revolucionarios, representados en la acción del héroe, y la posibilidad después del triunfo, de que ambas se reconcilien y actúen como una sola. Es decir, muestran el futuro de la patria de forma alegórica a través de diferentes combinaciones de parejas heterosexuales como ya había dicho Doris Sommer en Foundational Fictions para el caso de otras novelas en Hispanoamérica.

En el caso de Cuba, Sommer propone como modelo la novela Sab de la Avellaneda, afirmando que la única unión que consolidaría la idea de nación sería la de Sab y Carlota, ya que “Sab ya es la proyección de la consolidación nacional” (133). Y es cierto que la obra de la Avellaneda representa la oposición entre los protagonistas “ilegítimos” (los extranjeros) y los legítimos (los cubanos) (134). No obstante, sería un error llamar “cubanos” a los negros, o verlos como una configuración de la nación, ya que ni los negros ni los mulatos formaban parte del concepto de patria que tenían las élites letradas en este tiempo, y el mismo Sab argumenta que los “esclavos no tienen patria” (149). Por eso, si bien la narradora nos lleva pensar que Carlota estaría mejor con Sab que con Enrique Otway, cuyo único interés en la criolla era el dinero que heredaría del padre, esa relación es imposible porque Sab es esclavo y mulato, y ni la ley ni las costumbres hubieran permitido tal matrimonio. De hecho, no existe en la literatura de la guerra cubana una propuesta igual a la de la Avellaneda. Ninguna de las obras de teatro, ni las novelas de tema negro independentista, a pesar de citar a *Sab*, propone una unión similar. Por el contrario, las uniones en esta literatura son entre criollas blancas como Lola, Carolina, y Elvira, y jóvenes valientes blancos que están a favor de la república cubana, ya sean cubanos o españoles. Tales uniones intentan por

tanto definir la patria o la nación dentro del paradigma blanco-español, y es otra de las tantas formas en que se presentó el “miedo al negro” en el discurso independentista cubano.

Por supuesto, las relaciones de géneros eran mucho más complicadas que cualquiera de estas uniones literarias, y debieron ser muchos los casos de violencia sexual en una guerra sin cuartel que duró diez años. No obstante, no podemos pedirles a estos textos la realidad, ya que estaban más interesados en mostrar una ideología que servir de testimonio de la violencia. Por eso, estas obras retoman los mismos temas y preocupaciones. Justifican la guerra contra España por los males que producía el colonialismo en Cuba, y tratan de escenificar las características superiores de los cubanos, como su magnanimidad, su sacrificio y su deseo de libertar a todos los siervos aun si esto significaba la ruina económica para ellos. Nunca se aclara en estas obras si alguno de estos esclavos realmente no quería luchar o seguir sirviendo a su antiguo amo en la manigua. Podría pensarse que no estaba en el interés de ninguno de estos dramaturgos explorar esta cuestión. Cuanto más, como hace García Pérez, se nos dice que algunos esclavos sí pudieron sentir rencor e incluso no sentirse comprometidos con sus ideales, porque al final, como diría la mulata Inés, ellos eran de una clase aparte. En estas obras, eso sí, aparece por primera vez en la literatura cubana el testimonio del negro o mulato esclavo agradecido por recibir la libertad de los blancos. Son ellos quienes plantean la situación de la servidumbre de los revolucionarios, y quienes le muestran a Lola la injusticia que se cometía con ellos en los ingenios.

El hecho, sin embargo, de que uno de los actos fundacionales de la República haya sido el darles la libertad a los esclavos da origen en la retórica revolucionaria al discurso del “agradecimiento” y su contrario, el de la “ingratitude”, un discurso que puede verse en la obra de Balmaseda. Primero cuando se habla de la destitución de Céspedes como líder de la Revolución y más tarde cuando se narra su muerte por la infidencia de un antiguo esclavo. Balmaseda, quien era amigo de Céspedes y tuvo que huir de Cuba a raíz de ser juzgado como insurrecto por el gobierno español, pone en los labios de Elvira estas palabras que demuestran su inconformidad con la

destitución del Presidente: “¡Ah!, el padre de la República, el que todo ha sacrificado por la independencia, no cabe en su patria. Así le sucedió a Simón Bolívar... A veces pienso que la ingratitud, es un sentimiento natural en el hombre...” (239). En este fragmento, por consiguiente, Balmaseda compara a Céspedes con Bolívar por el poco apoyo que recibió antes de su muerte, cosa que ya había hecho en sus notas sobre Céspedes (Los prisioneros, 272-273), y si leemos su drama podemos ver que las acciones aquí justifican sus palabras, ya que la obra muestra su heroísmo, y lo exalta como la figura principal del movimiento. Primero, por haber sido el iniciador de la Revolución. Segundo, por haber liberado a sus esclavos en “La Demajagua.” Tercero, por dejar que su hijo Oscar fuera fusilado antes de entregarse él o entregar a sus hombres, y por último, por haber perdonado a los prisioneros e incluso por oponerse a quienes conspiraban dentro del mismo ejército revolucionario para restituirlo en el cargo. Céspedes, según, el texto de Balmaseda, es un modelo de revolucionario que acepta el haber asumido indebidamente las funciones legislativas, y por eso la Cámara hace lo correcto en reemplazarlo (237).

Su decisión al final del texto de dejar la Isla para evitar una guerra civil dentro de las mismas fuerzas independentistas es un reflejo de la actitud que asumió Bolívar durante la independencia, cuando después de haberle dado la libertad a cinco repúblicas, dice el dramaturgo, murió “abandonado de los suyos, de aquellos mismos a quienes había dado la vida política” (239). De esto se desprende que Céspedes sea visto en este texto como “el padre de la República” y que más tarde adquiriera el título de “Padre de la Patria”, de otro “Leonidas” que tiene por “hijos” unos ingratos. No es de extrañar, entonces, que Balmaseda termine esta narración con la muerte de Céspedes a manos de los soldados españoles, --lo cual es un hecho histórico—posibilitada justamente por un acto de traición de alguien que simbólicamente se lo debía todo: el antiguo esclavo “Papá Pancho”. Este personaje aparece en varios pasajes de la obra sin adquirir en ella mayor relevancia. Su función es la de servir al Presidente, y buscar comida en la manigua. En un momento Pancho afirma que fue Céspedes quien hizo “pedazos” las cadenas de los negros y que

era el “Moisés de mi raza” (228). Más adelante, incluso, le confiesa a Elvira que “los africanos tenemos una cualidad de gran valor: somos agradecidos; olvidamos fácilmente los agravios, mas nunca los beneficios” (231). Afirma que Céspedes desde entonces, a pesar de su avanzada edad, veía a Carlos Manuel de Céspedes como “si fuese mi padre” ya que “todo se lo debo” a él (232).

Sin embargo, como se nos dice en el drama, fue “Papá Pancho” quien traicionó o “vendió” a Carlos Manuel de Céspedes. Fue quien dijo dónde estaba escondido, y guio a los soldados españoles hasta San Lorenzo. La última mención que se hace a su figura en el drama es casi al final cuando una vez que los soldados españoles celebran el haber dado muerte al ex presidente de la República en Armas, un Coronel español mata al esclavo mientras le dice: “toma, toma, negro traidor, no volverás a vender a tu señor...” (241). El acto del esclavo contradeciría de este modo sus propias palabras a Elvira, su historia de “lealtad” y agradecimiento a su antiguo amo, que en un gesto fundacional de la República lo hizo libre junto con el resto. Poniendo a un lado por un momento la “veracidad” de esta historia, quiero recalcar que esta no es la única vez que Balmaseda cuenta esta anécdota. En realidad, la anécdota aparece sin los ribetes de ficción propios de la obra de teatro, en la biografía que escribió del primer Presidente, escrita y publicada el mismo año en que murió el revolucionario. Esto es lo que dice Balmaseda de cómo murió Céspedes en San Lorenzo:

Hallábase el ex-presidente el 27 de Febrero de 1874- algo retirado de su campamento, en un bohío (choza) que estaba en un punto escombrado, poco espacio, so y rodeado de áspera montaña. Aquel día había caído prisionero de una columna enemiga del regimiento San Quintín *un hombre de color, africano, que había sido su esclavo y él le había dado la libertad, lo mismo que a todos sus compañeros. Desde el pronunciamiento de Yara aquel hombre lo seguía lleno de agradecimiento y de afecto, y había llegado a adquirir toda su confianza.* El comandante de la columna española, mandó, como de costumbre, que se le fusilase, y el pusilánime liberto, careciendo de valor para morir como tantos otros, ofreció, si se le perdonaba, designar el punto donde estaba Carlos Manuel; y aceptada la propuesta, quedó cambiada por su obscura vida la del *Mesías de su raza.* (Los prisioneros, 275 énfasis nuestro)

Lo importante de resaltar en esta narración de la historia que hace Balmaseda de la muerte de Céspedes es la relación previa que establece entre él y el traidor. En ella el negro liberto le debía agradecimiento y lealtad por ser el “Mesías de su raza”. En cambio, el antiguo esclavo lo traiciona,

como Judas a Cristo, con lo cual se explica que la historia de Céspedes en la narración de Balmaseda se convierta en una sucesión de traiciones o desagradecimientos. Primero, al ser depuesto como Presidente de la República en Armas por aquellos que él mismo comandó, y después, por haber sido traicionado por su antiguo esclavo. En ambos casos la figura de Bolívar y Cristo son las que le sirven de referencia para crear la imagen del héroe. ¿Qué tiene de cierta entonces esta historia? En primer lugar es cierto que los españoles llegaron al campamento de Céspedes en San Lorenzo a través de un negro que las tropas españolas habían tomado prisionero. Balmaseda pudo saber este dato porque en el momento de los hechos el periódico “La voz de Cuba”, un periódico integrista, se hizo eco de la noticia y relató la sorpresa al campamento. Dice “La voz de Cuba” el 6 de marzo de 1874, que “en un reconocimiento hecho por fuerzas del batallón San Quintín fue cogido un negro, quien al oír la orden de que fuese fusilado, prometió, si le perdonaban la vida, descubrir el paradero del que se tituló Presidente de la República de Cuba” (Castellanos En busca, 294). No parece ser cierto, sin embargo, que el negro había sido esclavo de Céspedes o que incluso fuera su ayudante, ya que Gerardo Castellanos en su documentada investigación En busca de San Lorenzo, (1930), reproduce la noticia del periódico y otros documentos de la época, incluso del propio Céspedes sacados de los archivos de su familia, donde se patentizan las rivalidades entre Céspedes y quienes lo destituyeron del cargo, y temían que se sublevara contra ellos como expresa en una de sus cartas el General Calixto García Iñiguez (216-18). En su investigación, Castellanos explica que el traidor se llamaba Ramón Jacas, negro lucumí, a quien también se le solía llamar “Papá Ramón” (223).<sup>4</sup> Castellanos encontró su nombre en el registro de presos de la Cárcel de Santiago de Cuba, donde consta que era de África y tenía 60 años. Dice que Ramón había sido un soldado insurrecto, que mientras trataba de llegar a Jamaica en una embarcación, junto con el general Francisco Vega, naufragó cerca de la costa y vino a parar adonde se encontraba Céspedes. Nunca se cuestionó su fidelidad a la causa revolucionaria y un día, salió del campamento a forrajear y fue sorprendido por los españoles. Fue llevado a Santiago, y se le obligó a servir de práctico a cambio de un indulto. Cree Castellanos, además, que Ramón no pensó en el mal que iba a producir



delatando al Presidente, que pensaba que acompañaría a la tropa española hasta el lugar, y que cuando los vigilantes del campamento se dieran cuenta, tendrían tiempo de huir. Pero eso no fue lo que ocurrió y la sorpresa de la prefectura llevó a la muerte del expresidente. No obstante, dice Castellanos, Ramón en la primera oportunidad se escapó y se incorporó nuevamente a la guerrilla cubana hasta que murió en Santiago de Cuba el 8 de enero de 1879. Hasta ese momento, dice Castellanos, “no dejó de lamentarse de haber sido el causante de la muerte de Céspedes” (224).

En la obra de teatro de Francisco Javier Balmaseda, por consiguiente, a pesar de ser un “drama histórico” no es exacto en el dato de que Ramón había sido el antiguo esclavo de Céspedes o que él mismo le había dado la libertad. Balmaseda lo toma como otro ejemplo de ingratitud por parte de los cubanos, blancos y negros, ante el Padre de la Patria. En cuyo caso estaría pesando más el “modelo” de ingratitud que le servía de referencia, como Bolívar y Cristo, que en la historia real. De esta forma, Balmaseda culpa de su muerte tanto a los revolucionarios blancos que se le opusieron y lo abandonaron en San Lorenzo, como a los mismos negros. Lo hace al mismo tiempo que, como dice en el texto, había que perdonar a los españoles por ser “de nuestra raza” y haber formado parte del tronco fundacional de la identidad cubana.<sup>5</sup> En las palabras de Balmaseda, era necesario la unidad entre los revolucionarios, de lo contrario nunca se obtendría la victoria (*Los prisioneros*, 273).

---

<sup>5</sup> En su biografía de Céspedes, Balmaseda quien publica estas notas en 1874, muestra su desacuerdo con la deposición del primer Presidente de la República en Armas. Habla de la falta de unidad, las diferencias entre los grupos revolucionarios, la pérdida de reconocimiento a nivel mundial, y la dificultad posterior que tuvieron los revolucionarios para encontrar otra figura que tomara el puesto. Dice que Céspedes “desempeñó la Presidencia de la República por reelección, hasta el 27 de Octubre de 1873, en que el Congreso tuvo a bien deponerlo, por haber extralimitado sus facultades, legislando en asuntos judiciales y otros que no eran de su incumbencia.” (*Los prisioneros*, 270). La decisión de ir contra el Consejo de Guerra podría ser un ejemplo en la obra de teatro de esta usurpación de poderes. Según Balmaseda la verdadera causa de la deposición de Céspedes fue el haber nombrado a Manuel Quesada, el representante de la República en Armas en los EE.UU., con el objetivo de representar a Cuba, levantar fondos y organizar expediciones. Quesada era el hermano de su esposa (*Los prisioneros*, 271). Es posible que la misma caracterización de Céspedes como “Padre de la Patria” venga de Balmaseda ya que este dice, tanto en su obra de teatro como en sus notas, que Céspedes era “el padre y fundador de la República” (*Los prisioneros*, 273). Más tarde, Néstor Carbonell y Emeterio S. Santovenia en *Carlos Manuel de Céspedes: apuntes biográficos*, pondría las siguientes palabras en la boca del caudillo cuando se enteró que su hijo Oscar había sido tomado prisionero y los españoles querían que entrara en negociaciones de paz “—Oscar no es mi único hijo: soy el padre de todos los cubanos que han muerto por la Revolución” (28).

Para concluir, en las obras de teatro analizadas aquí podemos ver la recurrencia de una política erótica que representa la ideología revolucionaria. Son mujeres y hombres que a pesar de representar orígenes diferentes terminan enlazados por el mismo propósito de pertenencia a la nación. En ella, los antiguos esclavos como Roberto o Inés actuarán de testigos o serán la voz de la consciencia en el drama, y quienes en el caso de Roberto declararán su lealtad a los revolucionarios y sus deseos de liberar a Cuba. En estas obras, por tanto, el esclavo adquirirá una voz que no tiene en los otros dramas y novelas de la época, mostrando a un mismo tiempo que fueron víctimas bajo el imperio colonial y que estaban dispuestos a luchar. En todos los casos la obra intenta recrear la realidad, los momentos fundacionales de la nación, especialmente, el momento en que los blancos liberan a los esclavos abandonando sus riquezas y comodidades para ir a la guerra. Intenta reivindicar a sus héroes aun en un momento en que como en el caso del héroe de Bayamo, había sido destituido del cargo. Finalmente, en la obra de Balmaseda, la traición del esclavo y la alianza en términos raciales que sugiere la obra van de la mano. Es un recordatorio que los negros se les veía con resquemor y en último caso uno de ellos había sido la causa de la muerte del “Mesías.”

Obras citadas:

Arrom, José. Historia de la literatura dramática cubana. New Haven: Yale University Press, 1944.

Aguilera, Francisco Vicente. Diario de Francisco Vicente Aguilera en la Emigración (Estados Unidos). 1871-72. Tomo 1. La Habana: Ciencias Sociales, 2008.

Balmaseda, Francisco Javier. "Carlos Manuel de Céspedes: drama histórico." Teatro mambí. Selección, prólogo y documentos históricos de Rine Leal. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1978. 193-242.

\_\_\_\_\_. Los confinados a Fernando Poo e impresiones de un viaje a Guinea. Nueva York: Imprenta de la Revolución, 1869.

Carbonell, Néstor y Emeterio S. Santovenia. Carlos Manuel de Céspedes; apuntes biográficos. Habana: Imp. Seoane y Fernández, 1919.

Castellanos, Gerardo. En busca de San Lorenzo. Muerte de Carlos Manuel de Céspedes. La Habana: Editorial Hermes, 1930.

Céspedes Argote, Onoria. "Francisco Vicente Aguilera: He aquí su juicio". Diario de Francisco Vicente Aguilera en la Emigración (Estados Unidos). 1871-72. Tomo 1. La Habana: Ciencias Sociales, 2008. 13-37.

Céspedes y Céspedes, Carlos Manuel de. Diario. Ed. Portuondo Zúñiga, Olga, y José Abreu Cadet. Bayamo: Ediciones Bayamo, 2012.

De Leuchsenring, Roig. "La Trágica noche del Villanueva" Carteles (10 enero 1937): 44-45.

García Pérez, Luis. "El Grito de Yara: drama en verso en cuatro actos". Teatro mambí. Selección, prólogo y documentos históricos de Rine Leal. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1978. 43-157.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis. Sab. Novela Original. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963.

Leal, Rine. “Prólogo. El teatro y la historia.” Teatro mambí. Selección, prólogo y documentos históricos de Rine Leal. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1978. 11-42.

Martí, José. Obras Completas. Vol. 16. La Habana: Ed. Ciencias Sociales, 1975.

Montes Huidobro, Matías. Del Areito a la Independencia. Claves literarias de las letras cubanas. Teatro. Miami: Editorial Persona, 2015.

Moreno Fragnals, Manuel. Cuba/España, España/Cuba historia común. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 2002.

Portuondo Zúñiga, Olga, y José Abreu Cadet. Carlos Manuel de Céspedes y Céspedes: Patria y Familia. Diario. Bayamo: Ediciones Bayamo, 2012.

Sommer, Doris. Foundational Fictions. National Romances of Latin America. Berkeley: University of California Press, 1991.

“Tres días de terror en la Habana”. Moro Muza 31 de enero de 1869. Pg. 5.

Zahonet, Felix. R. “Los Fosos Weyler o la Reconcentración”. Teatro mambí. Selección, prólogo y documentos históricos de Rine Leal. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1978. 431-518.