

¡VIVA CUBA LIBRE! Discursos sobre la libertad en la pintura académica de la Primera República

LONG LIVE FREE CUBA! Discourses about freedom in the academic paint of Cuban First Republic

Pedro Alexander Cubas Hernández¹

[...] Interpretar las formas y contenidos de una obra nos puede iniciar en una profunda lectura para llegar a conocer una época histórica y su organización social [...].

Álvarez Pitaluga Hernández (2013, p. 1).

RESUMO

O objetivo deste ensaio experimental é refletir através da pintura acadêmica, como lugar de enunciação, sobre um fragmento da variedade de discursos sobre a liberdade em Cuba, que dialogam com a exclamação “Viva Cuba Livre!”, proferida pelos mambises durante as guerras de independência do século XIX. O marco histórico selecionado é a Primeira República (1902 – 1940), cujos governos destacavam o legado heroico das revoluções anticoloniais oitocentistas. As manifestações culturais, como as artes plásticas, mostram a importância dos processos históricos revolucionários. Nesse sentido, é possível refletir em que medida as ideias de liberdade estão presentes na cultura. Neste ensaio serão analisadas as contribuições dos pintores cubanos Menocal, Valderrama e Hernández Giró, que foram exibidas na época de auge das composições acadêmicas, ou seja, nas primeiras décadas do século XX.

Palavras-chave: Liberdade, pintura acadêmica, Primeira República

RESUMEN

El objetivo de este ensayo experimental es reflexionar a través de la pintura académica, como lugar de enunciación, sobre un fragmento de la variedad de discursos sobre la libertad

¹ Doutor em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia, Professor na Universidade Federal de Rondonópolis. Email: pedritotextword@gmail.com

en Cuba, que dialogan con la exclamación “¡Viva Cuba Libre!”, proferida por los mambises durante las guerras de independencia del siglo XIX. El marco histórico seleccionado es la Primera República (1902 – 1940), cuyos gobernantes exaltaban el legado heroico de las revoluciones decimonónicas. Las manifestaciones culturales, como las artes plásticas, reflejan la importancia de los procesos históricos revolucionarios. En ese sentido es posible reflexionar en qué medida las ideas de libertad están presentes en la cultura. En este ensayo analizaré las contribuciones de artistas como Menocal, Valderrama y Hernández Giró, que fueron divulgadas en la época de auge de las composiciones académicas cubanas durante las primeras décadas del siglo XX.

Palabras clave: Libertad, pintura académica, Primera República

ABSTRACT

The purpose of this experimental essay is to analyze discourses about Cuba’s freedom, in connection to the political slogan: “Cuba Libre!”. The slogan was coined by Cuban mambises during independence wars at XIX century. I chose academic paintings as locus of enunciation in this essay because the historic theme is highlighted in some famous Cuban paintings. During the First Republic (1902-1940), governments often exalted the heroic legacy of the anti-colonial revolutions of nineteenth century. During that period, cultural manifestations reflect the importance of revolutionary historical processes. In this sense, it possible to examine how ideas of freedom are present in culture. In this essay, I will analyze some paintings of Menocal, Valderrama and Hernández Giró. These painting were exhibit during the heyday epoch of academic compositions in the First Republic.

Keywords: Freedom, academic paint, First Republic

Introducción

La historia de Cuba tiene muchos momentos relacionados con la palabra libertad. Cuando estudiaba en la escuela primaria comencé a tener los primeros contactos con ese término, que ideológicamente tiene una fuerte relación con el grito patriótico “¡Viva Cuba Libre!” Esa exclamación decimonónica es uno de los fundamentos del proceso de formación de la nación cubana. El discurso político de todos los tiempos afirma que esa es la razón de ser de lo cubano. No es un secreto que muchos cubanos fuimos adoctrinados de esa manera en los niveles básico y superior de la educación académica nacional para convertirnos en soldados de la Patria. Pero la cubanía y la cubanidad son conceptos – analizados por Ortiz (2008) y Torres Cuevas (2010) – que no pueden ser reducidos al campo de lo político; y la historia, como ciencia humana, debe continuar enfatizando en esa perspectiva ideológica.

Cuando digo que ser cubano es un grito, una actitud, una energía de libertad intento ser profundo en la expresión de mis convicciones, que van más allá de lo político (sin menoscabar su relevancia histórica) hasta fundirme en un abrazo apretado con la cultura. En ese instante mágico siento como el palpitar de sus manifestaciones me transmite lo que realmente se siente cuando exclamo “¡Viva Cuba Libre!” La primera vez que sentí

esa sensación fue en la Universidad de la Habana cuando cursaba el cuarto año de la carrera de Historia y estudiaba la asignatura *Historia de la Cultura Cubana*, impartida por el profesor Enrique Sosa Rodríguez. Él nos estimuló a investigar y yo decidí adentrarme en el mundo de las artes plásticas del siglo XIX cubano. Reconozco que en esa decisión tuvo un peso importante la influencia del profesor Ángel Pérez Herrero, cuya disciplina *Historia Social del Arte y la Literatura* – ofrecida en dos semestres durante el primer año de la carrera – marcó a casi todo mi grupo.

Aquella oportunidad de investigar sobre las características de la pintura realizada en Cuba durante el siglo XIX fue un desafío interesante. Inclusive, años después continué indagando sobre los rasgos de las obras pictóricas producidas en la primera mitad del siglo XX y ahora me inspiro a escribir sobre un tema que considero apasionante. El objetivo de este ensayo experimental es reflexionar a través de la pintura académica, como lugar de enunciación, acerca de un fragmento de la variedad de discursos sobre la libertad en Cuba, que dialogan con la exclamación “¡Viva Cuba Libre!” El marco histórico seleccionado es la Primera República (1902 – 1940), en la cual es posible identificar dos momentos que marcaron la vitalidad de las artes plásticas, específicamente de la pintura, que es la manifestación artística inspiradora de mi objeto de estudio. En la primera parte de ese período se nota el predominio incontestable del canon académico y en la segunda parte, a partir de la década de 1920, comienza a notarse la emergencia de pintores imbuidos por las estéticas emanadas de la vanguardia histórica europea. Este esfuerzo de síntesis ensayística estará centrado en el momento de auge de las composiciones académicas realizadas durante las primeras décadas del siglo XX.

Después de 1927, los Maestros de San Alejandro y sus homónimos de otras provincias de Cuba continuaron creando obras de buena calidad junto con sus discípulos. Al mismo tiempo, otros jóvenes creadores supieron aplicar los conocimientos técnicos que aprendieron en Academias de Bellas Artes cubanas y extranjeras para entregarse en cuerpo y alma a otras formas alternativas de manifestar sus sensibilidades artísticas. ¡Ese contexto será el tema central de un próximo ensayo!

¿De qué estamos hablando cuando pronunciamos la palabra **libertad**?

En el mundo del arte siempre están presentes las concepciones de libertad. Sólo en la Universidad, durante las clases de Filosofía Marxista-Leninista, comencé a saber sobre la libertad conceptualizada como una categoría filosófica. Hablar de libertad tiene que ver con el acto de no depender de nada ni de nadie. Entonces, ahí emergen sus dos términos sinónimos más destacados: independencia y emancipación. Desde el punto de vista filosófico, es decir, según la Concepción Materialista de la Historia, la libertad – como indicador de la actividad humana – tiene una conexión muy importante con la historia. En 1852, Karl Marx (1818 – 1883) aseveró que “Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidos por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado [...]” (MARX, 2003, p. 13). Varios años después, en 1894, Friedrich Engels (1820 – 1895) complementó la afirmación de su compañero de lucha sentenciando que:

[...] Los hombres hacen ellos mismos su historia, pero hasta ahora no con una voluntad colectiva y con arreglo a un plan colectivo, ni siquiera dentro de una sociedad dada y circunscrita. Sus aspiraciones se entrecruzan; por eso en todas estas sociedades impera la *necesidad*, cuyo complemento y forma de manifestarse es la *casualidad*. La necesidad que aquí se impone a través de la casualidad es también, en última instancia, la económica [...] (ENGELS, 2001).

En el pensar filosófico de Marx y Engels, la necesidad está relacionada con las leyes que rigen el desarrollo de la sociedad (de la naturaleza también). Por eso cuando los hombres actúan como sujetos de la historia, en la cual expresan sus aspiraciones y toman decisiones, están demostrando su conocimiento de las leyes sociales, es decir, encarando conscientemente el dominio de la necesidad. Desde su temprana juventud, Marx (1837) entendió que sin la filosofía no sería posible penetrar en los problemas de la sociedad, que el Derecho positivo, defendido por pensadores como Immanuel Kant y Johann Gottlieb Fichte, presumía tener todas las soluciones posibles desde una visión idealista. Entonces, el discurso marxiano sobre libertad, que comenzó a evolucionar desde posiciones idealistas para llegar a un materialismo histórico y dialéctico aterrizado en la realidad objetiva, está conectado con aquello que se define como Derecho natural fundamentado en la propia naturaleza humana, como apunta Huguet (1982).

En otro tipo de obra escrita en prosa es posible encontrar una definición refinada de libertad, que testimonia una forma *sui generis* de filosofar. En 1889, José Martí (1853 – 1895) concibió una revista dedicada a un público infantil, con temas variados sobre América y el resto del mundo. Uno de sus ensayos incursionó en un ejercicio de memoria histórica a través de la exaltación de concepciones éticas y políticas para significar que:

Libertad es el derecho que todo hombre tiene a ser honrado, y a pensar y a hablar sin hipocresía. En América, no se podía ser honrado, ni pensar, ni hablar. Un hombre que oculta lo que piensa, o no se atreve a decir lo que piensa, no es un hombre honrado. Un hombre que obedece a un mal gobierno, sin trabajar para que el gobierno sea bueno, no es un hombre honrado. Un hombre que se conforma con obedecer a leyes injustas, y permite que pisen el país en que nació los hombres que se lo maltratan, no es un hombre honrado. [...] En América, se vivía antes de la libertad como la llama que tiene mucha carga encima. Era necesario quitarse la carga, o morir. (MARTÍ, 1889, p. 6).

Es interesante como Martí conceptualizaba la libertad desde una perspectiva del Derecho natural y también apelaba a resortes éticos y políticos para criticar y denunciar el Derecho positivo opresor de la dignidad humana. Otro aspecto relevante es su afirmación sobre una América libre del yugo colonialista, específicamente, español. Pero en aquel instante sólo faltaban Cuba y Puerto Rico por conquistar su independencia. Los patriotas de ambos espacios colonizados estaban trabajando juntos para lograr ese objetivo común. Ese mismo discurso liberador podemos apreciarlo en una poética martiana de alta sensibilidad humana, que parece no estar definida con exactitud dentro de los estilos y tendencias de la lírica decimonónica.

No es necesario llegar a un consenso para defender como tesis: la poesía también nos permite pensar sobre la libertad. Al revisar la obra de George Gordon Byron (1788 – 1824), conocido como Lord Byron, un representante destacado del romanticismo en

la lírica, se puede apreciar el sentido de la libertad individual como uno de los rasgos de ese movimiento intelectual, que dominó el siglo XIX. En su “Soneto a Chillon” (1816)² exclamó:

¡Espíritu eterno de la mente sin cadenas! ¡Más brillante en las mazmorras, Libertad! Tú eres: Porque allí tu morada es el corazón – El corazón que sólo el amor por tí puede unir.
Y cuando tus hijos sean enviados a los grilletes – A los grilletes, y al sótano húmedo de penumbra sin día, Su país conquista con su martirio, Y la fama de la Libertad encuentra alas en todo viento.
[...]

En ese fragmento, Lord Byron expuso dos imágenes conexas que reflejan su pensar sobre la libertad: por una parte, destacó que su héroe François Bonnivard, a quien dedicó su libro, estaba sufriendo la privación de su libertad de movimientos; pero su corazón continuaba libre para latir en defensa de sus ideas políticas. Y, por otra parte, concebía ese sacrificio heroico e bravío como la génesis del carácter inspirador de un fenómeno social llamado Libertad.

Otro contexto de discusión sobre discursos y narrativas de libertad surge en el campo jurídico. En este sentido, la modernidad dio continuidad a una tradición de codificar y normar el comportamiento y las acciones de los sujetos sociales en la vida cotidiana, compleja y colmada de tejemanejes. Al fundar una República se necesita redactar una Carta Magna como documento rector del ejercicio de ciudadanía. En Cuba, la Constitución de 1901 fue el precedente para la instauración de un estado moderno, tutelado por Estados Unidos, en 1902. Entre las manifestaciones democráticas de ese documento en torno de la libertad destaco el *Título IV. De los derechos que garantiza esta Constitución*, específicamente lo que regulan dos apartados legales:

Artículo 25. Toda persona podrá libremente, y sin sujeción a censura previa, emitir su pensamiento, de palabra, o por escrito, por medio de la imprenta o por cualquier otro procedimiento; sin perjuicio de las responsabilidades que impongan las leyes, cuando por alguno de aquellos medios se atente contra la honra de las personas, el orden social o la tranquilidad pública.

Artículo 26. Es libre la profesión de todas las religiones, así como el ejercicio de todos los cultos, sin otra limitación que el respeto a la moral cristiana y al orden público. La Iglesia estará separada del Estado, el cual no podrá subvencionar, en caso alguno, ningún culto.

Los guerreros del Ejército Libertador de la segunda mitad del siglo XIX gritaban “¡Viva Cuba Libre!” como un acto de exigencia de sus derechos tanto colectivos como individuales. Las contradicciones entre la metrópoli y la colonia (que nunca dejaron de ser tensas a pesar de los cosméticos sociopolíticos aplicados por España) fueron la causa vital de las manifestaciones anticolonialistas visibilizadas en varias posturas políticas e ideológicas y en las tres guerras de aquella época convulsa. Las libertades de palabra, de pensamiento, de prensa, de profesar una religión, así como también de reunión pacífica, de vivir honestamente y de locomoción y circulación nacional e internacional,

² Es la primera composición poética que aparece en el poema narrativo *El prisionero de Chillon*, Traducción libre do autor de este ensayo experimental.

garantizadas por la Constitución de 1901, fueron una conquista importante para aquellos que arriesgaron su vida en la manigua redentora. Pero eso era sólo el comienzo de una batalla mayor, que fue escenificada dentro de las estructuras republicanas, que defendían a una elite privilegiada, que se presentaba como dueña y señora del ideario patriótico decimonónico, o sea, ellos ejercieron el monopolio de la ideología de las grandes figuras del mambisado, especialmente de Martí.

La filosofía y la lírica son dos formas del saber que nos enseñan porqué la libertad no debería ser pensada como un nivel absoluto de acción práctica de los seres humanos dentro del escenario social. Hablar de libertad es también reconocer que tiene límites marcados por legislaciones, tradiciones, relaciones de poder y, sobre todo, el necesario respeto entre las personas. La historia de la humanidad ha sido un escenario del uso absoluto de los discursos y narrativas de la libertad por parte de unos (opresores natos) y de otros (oprimidos que se tornan opresores a todos los niveles posibles). En la era moderna, los alegatos y declaraciones suelen estar legalizados (o tal vez no) en una carta magna – donde reza que todos los individuos son iguales ante la Ley –, que puede aplicarse (a veces no es necesario hacerlo) a situaciones convenientes para quien agrede (o dice defenderse de una agresión) y/o viceversa según el contexto de operatividad del conflicto. Y la historia nacional de mi país no es un caso excepcional en ese sentido.

El lenguaje académico y sus abordajes en el tema histórico cubano

El proceso de formación nacional de Cuba tiene páginas escritas con la sangre de hombres y mujeres de todas las edades y generaciones. Durante el siglo XIX se destacaron varios héroes y heroínas, cuyas hazañas fueron contadas en poemas, panegíricos, canciones y en las telas de los pintores también. Dentro del canon occidentalizado del siglo XX aplicado dentro de la Academia de Bellas Artes de La Habana uno de los temas trabajados fue la historia nacional.

Durante la época colonial (o sea, el período definido como “Arte en la Colonia”: Ss. XVI – XIX) hubo un predominio de la pintura dedicada al retrato de personalidades notables y a la religión católica por su carácter oficial: imágenes de Dios, su hijo Jesús Cristo, el Espíritu Santo, figuras canonizadas y otras alegorías. Algunos de esos trabajos, de inspiración estilística barroca, se conservan en iglesias decoradas (como la Iglesia Parroquial de Santa María del Rosario, en La Habana) y en algunos cuadros que exhibe, en exposición permanente, la Sala Cubana del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, en La Habana (por ejemplo, “La Santísima Trinidad”³ realizado por el pintor criollo José Nicolás de la Escalera en el siglo XVIII).

A partir de la fundación de la Escuela Gratuita de Dibujo y Pintura (1818), conocida como San Alejandro desde 1832, las artes plásticas fueron institucionalizadas y, además, consideradas de importancia capital para el refinamiento cultural de la colonia. Los gestores más importantes de ese proyecto cultural fueron: Alejandro Ramírez (Intendente

3 Consultar esa obra en: <https://www.bellasartes.co.cu/obra/jose-nicolas-de-escalera-la-santisima-trinidad>

General de Hacienda), Jean Baptiste Vermay (pintor francés formado por Louis David) y los miembros de la Real Sociedad Económica de la Habana. En ese contexto, varios muchachos de familias criollas se interesaron en el oficio de pintor, que anteriormente era menospreciado. Al parecer, sus familiares les dieron permiso y también los estimularon.

Los pintores académicos criollos, con el estímulo de maestros franceses como Vermay y Francisco Guillermo Colson, además de asimilar el estilo neoclásico, incorporaron otros temas a sus lienzos como: el paisaje fundamentalmente rural y marino; los desnudos femeninos; los autorretratos; la naturaleza muerta; refinaron los pasajes bíblicos y mitológicos como extensión de la pintura religiosa y también los retratos de personalidades públicas, familiares y amigos. Con el tiempo varios artistas comenzaron a recibir la influencia del estilo romántico. La pintura de tema histórico no tuvo mucho espacio durante la centuria decimonónica. En la colección Arte Cubano del Museo Nacional de Bellas Artes pueden apreciarse sólo dos ejemplos notables: las obras “Colón ante el Consejo de Salamanca” (18¿?)⁴, de Miguel Melero; y “Embarque de Colón por Bobadilla” (1893)⁵, de Armando Menocal. Es decir, sendo homenajes al Almirante Cristóbal Colón, a quien le fue otorgado el calificativo de “descubridor” del archipiélago cubano y de América.

Melero fue el primer cubano que se hizo merecedor de la plaza de director de San Alejandro en 1878. Pero, como afirma Wood (2000), no fue capaz de superar la persistencia del universo retórico de la pintura basado en la mimesis como normativa paradigmática de sus predecesores franceses de la escuela davidiana (Vermay, Colson y Joseph Leclerc). No obstante, Melero contribuyó al mejoramiento de la enseñanza del arte pictórico porque durante su etapa en la dirección de dicha institución fueron introducidas disciplinas novedosas como color, anatomía y perspectiva. Y Menocal ha sido considerado uno de los artistas claves del período denominado “Cambio de Siglo” (1894 – 1927) porque, según se expresa en el documental sobre los 400 años de arte cubano, producido por el Museo (2013), es el pionero de las innovaciones. Por ejemplo, sus trabajos con la luminosidad en sus cuadros. Esteban Valderrama es otro pintor notable en el tema histórico, que años después se tornó profesor en San Alejandro; y Juan Emilio Hernández Giró fue otro bien dotado artista plástico, que hizo sus trabajos de corte académico sobre historia primero en Santiago de Cuba y después en La Habana. En este ensayo experimental analizaré las principales contribuciones de Menocal, Valderrama y Hernández Giró sobre el tema relativo a la Revolución de 1895.

A. La polémica en torno al cuadro que reprodujo la caída en combate de Maceo

La participación de Armando García Menocal (1863 – 1942) en la Revolución anticolonialista de 1895 fue una de las marcas personales, que está reflejada en su obra pictórica. Él llegó al grado militar de Comandante y cuando regresó a San Alejandro fue de los pocos artistas que llevó a las telas académicas los momentos más dramáticos de la

4 Consultar esa obra en: <https://www.bellasartes.co.cu/obra/anonimo-sin-titulo-112>.

5 Consultar esa obra en: <https://www.bellasartes.co.cu/obra/armando-garcia-menocal-embarque-de-colon-por-bobadilla-1893>.

guerra contra España. En la manigua insurrecta fue ayudante del Generalísimo Máximo Gómez Báez (1832 – 1905) y también tuvo el honor de luchar al lado del Lugarteniente General Antonio Maceo y Grajales (1845 – 1896) durante la invasión de Oriente a Occidente. (ORTEGA, 2007).

En la Colección de Arte Cubano del Museo están disponibles para el público los óleos: “Máximo Gómez en campaña” (Ver Imagen 1), “Caballería mambisa” (Ver Imagen 2) y “Carga al machete” (Ver Imagen 3). Los dos últimos son bocetos, o sea, estudios preliminares del pintor. No encontré la información correspondiente a los años de elaboración de esas obras; pero es probable que hayan sido creadas entre 1899 y la década de 1920. En el primer cuadro Menocal reprodujo un breve instante de descanso de su jefe, que además al parecer recibía informes de sus subordinados y daba órdenes precisas según las circunstancias.

Imagen 1 “Máximo Gómez en campaña”



Fuente: <https://www.bellasartes.co.cu/obra/armando-garcia-menocal-maximo-gomez-en-campana>

Las otras dos obras recrean uno de los tantos momentos tensos de la guerra, o sea, los combates. El artista le rinde homenaje al cuerpo de caballería, que tantas batallas ganó. En el primer boceto se observa que la caballería mambisa, que puede ser definida como ligera, adoptó una posición defensiva – aunque con intenciones ofensivas – dando la impresión que pretende tenderle una emboscada al enemigo o simplemente realizar una acción de contención. Los soldados de esa tropa montada, salvo uno de ellos que parece estar al mando, tienen sus fusiles listos para disparar. Y en el segundo boceto la caballería toma la iniciativa a través de una carga al machete estimulada por el sonido musical “a degüello” tocado por una corneta; y también bajo los gritos colectivos de “¡Viva

Cuba Libre!” y “¡Al Machete!” Esa es la más épica de las imágenes de nuestras guerras por la independencia de España.

Imagen 2 “Caballería mambisa”



Fuente: <https://www.bellasartes.co.cu/obra/armando-garcia-menocal-caballeria-mambisa-boceto>

Imagen 3 “Carga al machete”



Fuente: <https://www.bellasartes.co.cu/obra/armando-garcia-menocal-carga-al-machete-boceto>

En la Sala de las Banderas del Palacio de los Capitanes Generales, es decir, del Museo de la Ciudad se exhibe al público el cuadro “La muerte de Maceo” (1908) – Ver Imagen 4 –, una de las obras más importantes de Menocal. Ese óleo recrea uno de los momentos más dramáticos de la guerra independentista porque Maceo, uno de los grandes jefes de la Revolución, perdió la vida en la tarde del 7 de diciembre de 1896. Algunos podrían preguntarse ¿cómo un mega héroe que participó en tantas acciones combativas de alto porte saliendo ileso de unas e herido en otras, irónicamente, perdió la vida en un lance militarmente irrelevante? Esta pregunta es el resultado de la impresión causada por los imaginarios históricos y no necesariamente precisa ser respondida. Maceo ha sido más valorizado por sus excelentes condiciones de combatiente que por su inteligencia como sujeto político. La siguiente “Proclama” a los villareños, emitida, durante la invasión a Occidente es una de las tantas piezas del pensamiento maceísta:

Nuestra misión es más elevada, más generosa, más revolucionaria; queremos la libertad de Cuba, anhelamos la paz y el bienestar de mañana para todos sus hijos, sin poner tasa al sacrificio ni tregua al batallar, llevando la guerra á todas partes, hasta los baluartes más remotos de la dominación y batir en ruinas sus murallas opresoras.

Los imperios fundados por la tiranía y sostenidos por la fuerza y el terror, deben caer con el estrépito de los cataclismos geológicos. (MACEO, 1942, p. 357).

En su pintura, estéticamente excepcional, Menocal decidió destacar al legendario General que ganó muchas batallas porque esa era la imagen que sus compatriotas tenían de él. Actualmente, ese imaginario ideológico continúa calando en la mentalidad de varios cubanos, que reproducen frases de Maceo sacadas de contexto y, realmente, necesitan saber más sobre Maceo como pensador político. Roig de Leuchsenring (1946) explicó las características de su pensamiento político contrario a despotismos y dictaduras; antirracista; anticlerical; defensor de la ciudadanía en un país de estado laico y de un pensamiento libre.

Álvarez Pitaluga (2013) nos ayuda a entender el trasfondo de la polémica causada tras ese evento fatídico. Lo que sucedió en aquel lugar llamado San Pedro, justamente después que una bala derribó de su caballo al “Titán de Bronce” (primera secuencia), generó alrededor de cuarenta y ocho versiones, que habían aumentado sobre todo a partir de la presentación pública del lienzo de Menocal. Es comprensible que quienes estaban cerca de Maceo en ese instante se impresionaron por el desenlace fatal de su jefe y fueron a por él (segunda secuencia). El artista presentó un instante trágico que acontece en el campo de batalla cuando muere un líder: sus subordinados intentan impedir que su cuerpo caiga en poder del enemigo. En ese cuadro parece que cada quien tenía un papel bien definido pues mientras varios trataban de llevarse el cuerpo inerte del General Antonio otros no daban tregua al enemigo y mantuvieron el intercambio de disparos (tercera secuencia). No obstante, puede advertirse que otros mambises se aproximaban al centro de la escena andando y cabalgando desde lo lejos; e, inclusive, alguien se alejaba a caballo y otro está de espaldas como pidiendo ayuda o avisando a los compatriotas. En fin, a primera vista la composición estética del pintor no parece ser tan cuestionable como reproducción de un acontecimiento histórico.

Imagen 4 “La muerte de Maceo”



Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Armando_Menocal_1.jpg

El problema central de esa obra maestra del academicismo cubano del siglo XX es precisamente la presencia de dos participantes que fueron retratados como protagonistas y reconocidos por Menocal como los únicos que tuvieron la honra de socorrer a Maceo. Álvarez Pitaluga (2013, p. 4) califica ese acto como “[...] el secuestro de la Revolución de 1895 por parte de la burguesía cubana de entonces [...]”. El autor explicó que, antes de componer ese óleo, el artista conversó sólo con dos personas de alto rango militar que estuvieron allí; y al parecer no intentó indagar con otros sobrevivientes, que podrían darle más detalles de lo sucedido aquella tarde. Además, cuestionó el protagonismo atribuido en el cuadro a los generales Alberto Nodarse Bacallao⁶ (su cuello está adornado con una pañoleta roja y sostiene el brazo diestro de Maceo) y José Miró Argenter⁷ (sustenta el mayor peso del cuerpo inerte). En ese sentido, Álvarez Pitaluga resaltó que los dos sujetos inmortalizados en la tela de Menocal tenían un presente prominente dentro de las elites políticas y socioeconómicas de la joven República Cubana. No obstante, afirmó que Nodarse y el comandante Juan Manuel Sánchez (que en el lienzo aparece de espaldas sosteniendo las piernas del occiso cuando realmente fue él quien lo sostuvo en sus brazos) fueron los últimos en irse de la escena. Y, además, Miró Argenter había sido el primero en salir del lugar (aunque no fue el único alto oficial que lo hizo).

⁶ En aquella tarde aún tenía los grados de Coronel y resultó gravemente herido tratando de evacuar el cuerpo del jefe insurrecto. Además, todos los que estuvieron cerca del General Antonio recibieron heridas de bala.

⁷ Autor del libro *Cuba: crónicas de la guerra*, cuyo tomo I “La campaña de invasión” fue publicado en 1899. Después, en 1909, fueron publicados dos tomos más; y aún constituye una de las fuentes de obligada consulta para quienes se interesan por la Revolución de 1895.

Otros dos elementos polémicos del cuadro debatidos por Álvarez Pitaluga (2013) son: la decisión de Menocal de destacar como herida mortal un presunto disparo en el tórax del mártir; la insistencia del pintor en garantizar la presencia del joven capitán Francisco “Panchito” Gómez Toro en la escena construida estéticamente.

Por una parte, es sabido que, entre 1869 y 1996, Maceo sobrevivió a 24 heridas entre balas y armas blancas que impactaron su anatomía por lo cual fue apodado “Titán de Bronce”. Sin embargo, en San Pedro una bala lo impactó por la derecha de su cara y le afectó la arteria carótida interna y esa parte de su rostro quedó desfigurada y ensangrentada (aunque en la pintura se nota perfecta). Esa fue la herida mortal que le segó la vida porque la otra bala que se alojó en la cavidad abdominal, específicamente en el hipocondrio derecho, tal vez no le hubiese provocado la muerte. Muñoz Ruíz, Martínez Rojas y Rodríguez Rojas (2014) han ofrecido una explicación detallada sobre las heridas de Maceo con base en el testimonio del Coronel Máximo Zertucha y Ojeda, el médico personal de Maceo, ante un Consejo de Guerra celebrado en 1898. No obstante, hay una discrepancia con respecto a la zona de impacto del proyectil porque Zertucha informó que entró por el maxilar inferior cerca del mentón y fracturó la mandíbula provocando una hemorragia interna – Álvarez Pitaluga (2013) y Tablada (2016b) concuerdan con esa versión – y la terna de autores afirmó que la bala penetró por el maxilar superior. La otra divergencia tiene que ver con el estrago causado por el balazo letal en breves fracciones de tiempo ya que Álvarez Pitaluga afirmó que el occiso llegó al suelo sin vida, o sea, sucumbió instantáneamente; y los otros autores suscribieron la versión de Zertucha, quien dijo que su paciente agonizó en sus brazos y expiró en muy pocos minutos.

Por otra parte, “Panchito” Gómez Toro, el joven ayudante de Maceo (a la sazón su ahijado e hijo del Generalísimo), es aquel que fue retratado aproximándose a pie al centro de la escena con un semblante triste y desconcertado. Él estaba herido desde una batalla anterior; pero en su brazo izquierdo y aún no se entiende por qué el artista hizo esa inversión. Lo cierto es que ese mozo llegó después de consumada la muerte de Maceo y sucumbió por herida mortal de arma blanca protegiendo el cuerpo de su padrino. Es ahí que Álvarez Pitaluga afirmó que las tropas cubanas tuvieron que rescatar dos cuerpos (cuarta secuencia) y así termina su propuesta de ofrecernos un esclarecimiento plausible de los sucesos de San Pedro. No obstante, Muñoz Ruíz, Martínez Rojas y Rodríguez Rojas (2014, p. 45) opinaron que las cuarenta y tantas versiones presentadas “[...] lejos de aclarar los acontecimientos, han nublado la realidad de lo allí ocurrido [...]” y por eso el debate continúa abierto.

El lienzo de Menocal excluyó a hombres que presenciaron esa escena e incluyó a otros que no estaban allí. Pero a mi modo de ver la mayor omisión cometida por el artista fue descartar a Zertucha. Álvarez Pitaluga (2013) reconoció que fue de los primeros en acercarse al occiso para reconocerlo y comprobar que ya no tenía signos vitales. Eso lo impresionó tanto que raudo abandonó la escena. Ese galeno fue un personaje muy controvertido y, por sus actitudes posteriores a ese día triste para la causa cubana, quedó señalado por mucho tiempo como un chivo expiatorio. Tanto Lugones Botell (2004) como Muñoz Ruíz, Martínez Rojas y Rodríguez Rojas (2014) explicaron cómo la prensa cubana y extranjera trataron a Zertucha, quien fue acusado de traidor y asesino de su

jefe; y, además, registraron la actitud de Miró Argenter, que también estuvo muy activo en esa campaña de difamación. Parece que cuando un ídolo popular muere trágicamente se necesita culpar a alguien y le tocó a Zertucha ser el foco de las calumnias. Tablada hizo una evaluación del trabajo profesional de todos los médicos que atendieron al mega héroe santiaguero y subrayó que:

[...] se puede afirmar que estos médicos que cuidaron a Maceo cumplieron con sus deberes asistenciales, pues utilizaron todos los recursos disponibles en la época y lograron recuperar su salud en las ocasiones que recibió múltiples heridas de guerra y padeció otras enfermedades, hasta llegar al momento fatídico del combate de San Pedro, cuando fue imposible salvarlo, por la magnitud de las lesiones [...]. (TABLADA, 2016b, p. 7042).

Entonces, llevando en consideración ese argumento no cabe duda de que Zertucha no tuvo la culpa que siempre se le achacó en vida y hasta después de muerto. Mientras estuvo entre los vivos siempre pudo defenderse públicamente de las acusaciones que se le imputaban. Pero después que dejó de existir físicamente fueron los historiadores, como Luis Felipe Le Roy Gálvez⁸, quienes asumieron la responsabilidad a través de investigaciones de tratar de limpiar la imagen mancillada del último médico de Maceo. Tal perspectiva histórica también la defienden Lugones Botell (2004); Muñoz Ruíz, Martínez Rojas y Rodríguez Rojas (2014) y Tablada (2016c).

La obra de Menocal, cuya excelencia artística está fuera de discusión, es muy interesante para analizar las actitudes de quienes escribieron la historia nacional y crearon los imaginarios patrióticos de los principales líderes de la gesta independentista del '95. Álvarez Pitaluga me dio la oportunidad de repensar cómo encaja el caso de Maceo en la forma de contar la historia establecida desde la Primera República. Años antes de la exhibición pública de dicho óleo, tres antropólogos cubanos hicieron un estudio minucioso del cráneo del Lugarteniente General e iniciaron una aureola de blanquear su imagen afirmando que por sus medidas se trataba de un ser superior.⁹ Además, es sabido que él era negro; mas los españoles lo llamaban “El mulato Maceo”. ¿Por qué? Tal vez porque les dolía menos en su autoestima ser derrotados por un negro. Paradójicamente, las huestes colonialistas iniciaron las narrativas de blanqueamiento sociopolítico de Maceo; acto seguido, la ciencia lo confirmó con estudios craneométricos; y, después, el arte pictórico académico lo registró y lo estampó como icono estético de piel clara para la posteridad. En este sentido, puede tenerse en cuenta que:

Las inexactitudes históricas (“mentira histórica”) que tanto hicieron protestar y polemizar a varios de los mambises presentes o relacionados con la muerte de Antonio Maceo, no demerita en lo absoluto la belleza estética de la obra como un gran logro del academicismo cubano dentro de su larga tradición desde comienzos del siglo XIX. No obstante, su deconstrucción histórica nos permite establecer móviles ideológicos de clase y grupos hegemónicos para legitimar sus

⁸ Autor del ensayo biográfico: “Máximo Zertucha y Ojeda. El último médico de Maceo”, publicado como una Separata de la Revista de la Biblioteca Nacional (1958).

⁹ Después del proceso de exhumación de los restos mortales de Maceo y su ayudante, enterrados en la finca “El Cacahual” en 1896, José Ramón Montalvo y Covarrubias, Carlos de la Torre Huerta y Luis Montané Dardé realizaron un estudio antropológico minucioso y publicaron el libro *El cráneo de Maceo* (1899). Montalvo y Montané habían sido miembros prominentes de la extinta Sociedad Antropológica de Cuba.

status sociales más allá de las ambiciones personales de dos hombres y comprender cómo desde el arte se puede conocer la organización social y el carácter relacional de una época. (ÁLVAREZ PITALUGA, 2013, p. 9).

El arte es una síntesis de los episodios de la vida y de las actividades humanas. Un artista interesado en lo histórico asume el compromiso de captar la fuerza de un imaginario patriótico, que será reproducida por cada generación. Pero no es posible analizar los valores de una obra artística sin tener presente sus contextos de producción y de divulgación. En el caso del cuadro de Menocal advertimos que los sectores oligárquicos de la primera década del siglo XX necesitaban demostrar políticamente a cada instante que ellos gritaron “¡Viva Cuba Libre!” mientras macheteaban a los colonialistas en el campo de batalla. Además, era muy reciente el recuerdo de la Guerra del '95 y siempre fue manipulado según los intereses de prestigio social basado en un patriotismo promovido desde las elites de poder. Y, por último y nunca menos importante, cuando el artista consumó la creación de su obra maestra, en 1908, Cuba aún estaba comandada por un gobierno provisional (también denominado interventor por la historiografía cubana), cuyo máximo responsable político fue Charles Edward Magoon. La presencia de un representante de las fuerzas de ocupación estadounidense inflamaba bastante el deseo de continuar exclamando a viva voz, una y otra vez, “¡Viva Cuba Libre!”

B. Las pinceladas de la composición sobre la caída en combate de Martí

Esteban Valderrama Peña (1892 – 1964) creó varias pinturas de alto nivel técnico y estético. Una de sus obras famosas es “La muerte del Apóstol” (1917). Hoy no es posible disfrutar ese lienzo porque el autor decidió destruirlo. Las críticas recibidas al exponerlo en el Salón de Bellas Artes, celebrado durante el año siguiente, habían minado su estado emocional e iracundo atentó contra su propia creación artística. Lo que se conserva son las imágenes fotográficas publicadas en aquel momento por las revistas habaneras *El Fígaro* y *Bohemia*.

En el arte pictórico universal solemos encontrar muchas obras que aluden a la muerte de un héroe legendario o de un famoso gentil hombre. Algunas reproducen una escena del último suspiro en un lecho como lugar íntimo y rodeado de personas de todo tipo; y otras exaltan un instante épico cuando llega la muerte en el campo de batalla. Ese es el caso del extinto óleo de Valderrama.

Martí tuvo una vida muy intensa en todos los sentidos. Como bardo eminente le cantó a casi todo lo que sus ojos alcanzaron a apreciar; pero también, sin ser un romántico como Lord Byron, compuso poesías sobre su propia muerte. En los poemas “XXIII” y “XXV” de su poemario *Versos Sencillos*, Martí expresó:

No me pongan en lo oscuro
A morir como un traidor:
¡Yo soy bueno, y como bueno
Moriré de cara al sol! (MARTÍ, 2011, p. 99).
[...]

¡Yo quiero, cuando me muera
Sin patria, pero sin amo,
Tener en mi losa un ramo
De flores, y una bandera! (MARTÍ, 2011, p. 100).

Son las palabras de un patriota dispuesto a sucumbir en medio de un zafarrancho de combate iluminado por la fuerza incandescente del «Astro Rey». Es el legado eterno de un patriota sencillo que luchó por la libertad de su patria sin pedir nada a cambio. No obstante, sólo quería ser recordado y respetado por todo lo que hizo. Puede decirse que el cuadro de Valderrama es fiel al último verso del poema XXIII porque «El Maestro» murió de cara al sol un domingo 19 de mayo de 1895.

La situación de la caída en combate de Martí en aquella tarde primaveral es menos controvertida que la muerte de Maceo, acontecida durante el otoño del año siguiente. Ambos hechos históricos tienen en común, precisamente, haber sido una tragedia para la Revolución de 1895. En muy poco tiempo se rompió la terna dirigente y Gómez se quedó solo hasta el final de la contienda. La desaparición física de Martí causó un fuerte impacto entre las personas que lo conocieron y admiraron su obra literaria, por ejemplo, el poeta nicaragüense Rubén Darío expresó su pesar. Para muchos de sus contemporáneos y coetáneos, Martí no estaba apto para los rigores de una guerra (y no les faltaba razón); pero él defendió su derecho de luchar por la libertad de su patria. En una carta a sus amigos Gonzalo de Quesada y Benjamín Guerra, fechada el 15 de abril de 1895, Martí relató un instante imborrable de su memoria:

[...] A poco sube, llamándome, Angel Guerra, con el rostro feliz. Era que Gómez, como General en Jefe, había acordado, en consejo de Jefes, a la vez que reconocirme en la guerra como Delegado del Partido Revolucionario, nombrarme, en atención a mis servicios y a la opinión unánime que lo rodea, Mayor General del Ejército Libertador [...]. (MARTÍ, 2011, p. 126-127).

A partir de aquel momento, Martí se sintió más comprometido con la causa. Por medio de una maniobra política, Gómez le otorgó el grado militar más alto para reforzar su autoridad como jefe de la revolución anticolonialista. Por consiguiente, nadie podría negarle su derecho a estar en la manigua insurrecta tanto para participar en operaciones militares como continuar su labor política. Al ser atravesado por las balas enemigas en Dos Ríos dejó muchas cosas por decir y hacer.

Revisando la iconografía dedicada a Martí¹⁰ percibí la existencia de tres dibujos, que anteceden al cuadro de Valderrama. Cada uno expresa un intento estético de reconstruir aquel desenlace fatal: un español de apellido Mota hizo una composición (publicada en la revista “Blanco y Negro”, de Madrid, el 1 de julio de 1895); un dibujante, cuya firma es J. R. V. aportó otra composición (divulgada por la revista quincenal neoyorkina “Cuba y América”, el 20 de mayo de 1899) y Francisco Henares dio a conocer su composición en 1913. Cada reproducción indica cómo fue entregada e interpretada la noticia de la muerte de Martí en Dos Ríos. En su diseño Mota afirmó que hubo una pelea por la posesión del cuerpo del héroe caído. Esa versión carece de fundamento histórico porque las tropas

10 Consultar: https://commons.wikimedia.org/wiki/Iconografia_de_José_Martí

españolas se llevaron sin oposición los restos mortales de Martí y, además, evitaron cualquier intento de rescate. La demora en proporcionar una sepultura definitiva al cadáver provocó un estado avanzado de descomposición del cuerpo del occiso. El óleo de Valderrama tiene una mayor relación con las composiciones de J. R. V. y de Henares, cuyas propuestas de reconstrucción de los hechos indican que Martí recibió los impactos de bala cuando iba al galope montado en su caballo.

Imagen 5 “La muerte del Apóstol”



Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/Iconografía_de_José_Martí#/media/File:Óleo_de_Esteban_Valderrama_representando_la_muerte_de_José_Martí_en_Dos_Ríos,_1917.jpg

El lienzo de Valderrama se concentra exclusivamente en la agonía del héroe. Las tres composiciones que le preceden ofrecen un panorama, en el cual es posible apreciar cómo participan las fuerzas rivales en el campo de batalla. Para Valderrama importaba más captar aquel instante vertiginoso en que Martí pasa de una vida intensa (con aquellos latidos fuertes de su corazón) a una muerte trágica, que lo condujo a la inmortalidad espiritual. Su mano derecha tocándose el pecho sugiere un gesto mecánico y defensivo de cualquier ser humano cuando un proyectil impacta en una zona de su anatomía. Esa bala atravesó su cuerpo; pero no fue la única herida mortal que sufrió Martí. Otro plomo le desfiguró una porción de su rostro porque entró en dirección a la parte derecha de su maxilar inferior y salió por el labio superior (la pintura no alude a esa herida). Y la tercera

munición ingresó por la zona interna del muslo derecho (que tampoco fue registrada en el lienzo).

Muñoz Ruíz, Martínez Rojas y Rodríguez Rojas (2014) analizaron el acta de defunción de Martí y examinaron otros criterios historiográficos sobre ese acontecimiento para explicar que dichas tres heridas procedieron de disparos efectuados, casi “a quemarropa”, por soldados españoles desde varios ángulos, o sea, un fuego cruzado a partir de posiciones defensivas, que pueden ser consideradas conjuntamente como una especie de “emboscada”. La pintura de Valderrama muestra el paisaje donde se produjo el desenlace fatídico de Martí. Esa zona de confluencia entre los ríos Cauto y Contramaestre presentaba una prominente, densa y alta vegetación herbácea, lo cual favoreció a los españoles que abrieron fuego a discreción contra Martí y el joven alférez Ángel de la Guardia, que salió ileso. Según Miró Argenter (1942, p. 29), “[...] Así se desarrolló el drama y se desenlazó, en menos de dos minutos. Los grandes infortunios suelen precipitarse así, súbita y momentáneamente [...]”

En la escena participan dos protagonistas. Valderrama mostró sus habilidades de retratista reflejando la figura somática de Martí y al mismo tiempo sugiere la presencia de Guardia sin reproducir totalmente su cuerpo y su semblante tampoco está visible como su sombrero. Además, sólo alcanzamos a ver su brazo derecho aguantando la rienda del caballo y un fragmento del pie izquierdo. El artista plástico destacó los caballos: en primer plano el corcel blanco de Martí – llamado «Baconao» – que corría a toda velocidad; y al otro lado el alazán marrón de Guardia parado en sus patas traseras y relinchando tras ser alcanzado por las balas enemigas. Posteriormente, cayó encima de su jinete, que hizo su mayor esfuerzo para quitárselo de encima.

La obra de Valderrama muestra la intrepidez de Martí; pero el contexto histórico de su muerte revela su temeridad. Analizando el relato de Miró Argenter (1942) es posible inferir que Martí, por su inexperiencia en cuestiones militares, decidió avanzar cuando Gómez ya había percibido que era el momento de retroceder porque no consideraba viable insistir en una carga al machete. En ese instante de confusión total cayó Martí y casi le cuesta la vida al bisoño Guardia. Evidentemente, luchar por la libertad a través de las armas no está exenta de momentos inesperados, en los cuales pesan los errores humanos causados por la impaciencia, y la indisciplina. Martí no quiso acatar la orden del Generalísimo y fue presa fácil para la infantería española. El desenlace fatal de Martí – según explican Muñoz Ruíz, Martínez Rojas y Rodríguez Rojas (2014) – también ha sido interpretado por algunos cronistas y biógrafos como un acto suicida. No obstante, en sus versos Martí tuvo la premonición de cómo sería su instante final y se le cumplió demasiado pronto para la Revolución de 1895.

La pintura académica en los libros didácticos de Historia Nacional: esbozo polémico

En la educación básica de Cuba¹¹ los contenidos de la disciplina Historia – al igual que otras – están registrados en un libro didáctico. Los temas abordados en ese material pedagógico son el reflejo de una concepción de historia política sustentada

11 Me refiero en específico a las escuelas de educación primaria, de secundaria básica y de preuniversitario.

ideológicamente por la filosofía marxista. En la planificación de la asignatura Historia de Cuba es evidente la exaltación del carácter simbólico de los acontecimientos históricos, fundamentalmente lo que respecta a la lucha por la independencia, y de sus mártires. En aquellas primeras clases de historia nacional obtuve informaciones iniciales sobre las trayectorias políticas de los considerados grandes hombres de Cuba, que dieron su vida por un ideal libertador ante la fuerza de un régimen opresor. En la escuela, ellos son presentados con una aureola tan mítica que casi nos hace pensar que no se trata de personas de carne y hueso, que son falibles como cualquier ser viviente de este planeta.

Barros (2004) aseveró que la historia política está relacionada con una noción de poder, en la cual se manifiesta el protagonismo de las grandes unidades políticas y sus modos de organización (Estados y sus instituciones); la omnipresencia de las relaciones políticas que se establecen entre diversos grupos sociales; y el papel desempeñado por las ideologías y los movimientos sociopolíticos subversivos (Revoluciones). Esas y otras cuestiones permearon la enseñanza de la historia que recibí en mi país desde que era un niño. Pero las cuestiones relativas a mi comprensión acerca de las concepciones de poder comenzaron en la educación superior.

Para ilustrar los libros didácticos cubanos sobre historia nacional fueron utilizadas obras importantes de la pintura académica. Por ejemplo, “La muerte de Maceo”, de Menocal; y “La muerte del Apóstol”, de Valderrama fueron utilizadas como material iconográfico por la importancia histórica de tales acontecimientos. Además, recuerdo mis libros de Historia de Cuba en la escuela primaria con varias ilustraciones del pintor Juan Emilio Hernández Giró (1882 – 1953). La obra de dicho artista sobre el tema de las luchas por la independencia de Cuba en el siglo XIX es inmensa. Por ejemplo, en 1938 fue publicada su **Historia gráfica de Cuba. Reproducciones de 123 composiciones originales dibujadas a la pluma, acompañadas de un texto compendiado**, que es una joya de la cultura cubana que pocos conocen y han sabido valorizar.

Del imaginario estético de Hernández Giró sobre la Revolución de 1895 me interesa destacar en este ensayo experimental solamente tres obras que considero interconectadas de acuerdo con la lógica histórica de esos acontecimientos suscitados entre febrero y mayo de 1895, o sea, en el inicio de aquella contienda anticolonial. Los significados de esas imágenes son convergentes al respecto de las narrativas de libertad y me incumbe reflexionar sobre lo que está detrás de esas telas convertidas en iconografías de un libro didáctico de Historia. Las motivaciones del pintor cuando creó esas representaciones pictóricas no siempre están en sintonía con los alcances de la verdad histórica, que en varias ocasiones tiende a ser politizada por quienes deciden usar simbólicamente esas imágenes consideradas patrióticas por su mensaje de lucha anticolonial.

La terna dirigente de la denominada «guerra necesaria» – Gómez, Maceo y Martí, que aparecen por separado en las famosas telas de Menocal y de Valderrama – está representada por Hernández Giró en el arranque revolucionario, que volvió a cuajar con mayor fuerza en la región oriental de Cuba. No obstante, el plan de la jefatura era promover una serie de alzamientos simultáneos en varios puntos del territorio colonial durante el domingo 24 de febrero de 1895. El grabado titulado “Grito de Baire” (sin fecha definida) – ver la Imagen 6 – refleja una narrativa hartamente reduccionista sobre aquel acontecimiento

histórico de gran escala en Oriente. En el poblado de Baire hubo un acto de rebeldía aquel día, en el cual hizo uso de la palabra Saturnino Lora para incitar a los patriotas a levantarse en armas contra España. Pero no fue el único grito de libertad ese día.

Imagen 6 “Grito de Baire”



Fuente: <https://lapupilainsomne.wordpress.com/2012/02/23/24-de-febrero/>

Esa obra de Hernández Giró reproduce un instante idílico de una carga al machete por su valor simbólico. La caballería mambisa avanza independientemente del poder de fuego enemigo, que puede inferirse porque en la profundidad del grabado se irgue una cortina de humo como testimonio de la férrea defensa española. La mirada del soldado insurrecto “más rezagado” pretende estimular al espectador a seguirlo y a sentir el ardor patrio de aquellos que macheteaban a las tropas hispanas al grito de “¡Viva Cuba Libre!” Respecto a lo acontecido en aquella fecha histórica se habla de cómo los cubanos decidieron reiniciar la lucha juntando fuerzas. Ese día no hubo una gran batalla a campo abierto como el grabado de Hernández Giró sugiere, sino una reorganización política y militar con el objetivo de finalizar un dilatado período de tregua.

Desde entonces, la frase patriótica “Grito de Baire” ha sido colocada a un nivel casi similar a la famosa expresión libertadora “Grito de Yara” (10 de octubre de 1868). Por muchos años, el fervoroso enunciado de 1895 ha provocado diversas controversias en la historiografía cubana sobre las guerras independentistas. Inclusive, hubo jóvenes bardos como Rubén Martínez Villena (1922), que pulsaron su lira para cantarle al “24 de febrero”:

Se oyó el grito de Baire que libertad reclama,
Resplandeció una estrella en medio del huracán
y en el fulgor de oro que el símbolo derrama
apareció un Apóstol de mano de un titán.

Martínez Villena, además de reconocer el simbolismo de Baire, siempre le rindió culto a Martí por su condición de poeta y líder revolucionario, es decir, era su ejemplo a seguir. El Apóstol trabajó durante mucho tiempo en el exilio para lograr la unidad entre los patriotas cubanos en pro de luchar por alcanzar la definitiva independencia de Cuba. No fue nada fácil sumar voluntades a través de un intenso debate político. Pero uno de sus mayores aciertos fue ganarse la confianza y el apoyo incondicional del General Gómez, sin dudas, uno de los jefes más respetados en el mambisado.

Imagen 7 “El desembarco de Martí y Gómez”



Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Boceto_al_óleo_de_Juan_E._Hernández_Giró_representando_el_desembarco_de_José_Martí_por_Playitas,_1901.jpg

Hernández Giró hizo un boceto al óleo en 1901, que recrea “El desembarco de Martí y Gómez” por Playitas de Cajobabo, el 11 de abril de 1895 (Ver Imagen 6). Los otros expedicionarios fueron: Félix Francisco “Paquito” Borrero Lavadí (Mayor General), Ángel Guerra Porro (General de Brigada), César Salas Zamora y Marcos del Rosario Mendoza, estos dos últimos alcanzaron después los grados de Capitán. Un detalle interesante es que sólo Gómez y Del Rosario (ambos dominicanos) sobrevivieron a la guerra. Los únicos rostros visibles en esa obra son los de Martí, que en primer plano mira de frente al espectador mientras rema; y, probablemente, Guerra, que está de perfil “detrás” de Martí y también remando. Es difícil saber cómo está representada la identidad de los otros cuatro protagonistas (dos están parados y de espaldas: uno en la proa y otro aguantando el timón de popa – tal vez sean los de mayor edad: Gómez y Borrero –; y es imposible distinguir a los otros dos patriotas, que por ser más fuertes tenían la misión de remar).

Ese trabajo artístico nos muestra una escena impactante pese a no ser considerada épica: seis hombres en un bote en medio de la oscuridad de un mar turbulento. Martí relató aquel momento inolvidable para él en su carta a Gonzalo de Quesada y Benjamín Guerra:

[...] el 11, a las 8 de la noche; negro el cielo del chubasco, vira el vapor, echa la escala, bajamos con gran carga de parque, y un saco con queso y galletas; y a las dos horas de remar, saltábamos en Cuba. Se perdió el timón, y en la costa había luces. Llevé el remo de proa. La dicha era el único sentimiento que nos poseía y embargaba. Nos echamos las cargas arriba, y cubiertos de ellas, empapados, en sigilo, subimos los espinasres, y pasamos las ciénagas. ¿Caímos entre amigos o entre enemigos? [...]. (MARTÍ, 2011, p. 125-126).

Las dos obras anteriores de Hernández Giró tienen un aspecto común, que puede ser definido como una curiosidad. Me refiero al estallido de una revolución anticolonial sin la presencia de sus jefes principales. Eso fue el resultado de un prolongado trabajo conspirativo para preparar otra guerra contra España y también constituye una manifestación del nivel de disposición combativa de los mambises. Los expedicionarios hicieron contacto con fuerzas insurrectas que operaban en esa zona y supieron “de buena tinta” que Maceo ya estaba en suelo cubano hacía más de una semana. Entonces, la esperada reunión de la terna dirigente demoró y sucedió el 5 de mayo de 1895 cuando se vieron las caras en un encuentro que Hernández Giró denominó en su obra como: “La junta de la Mejorana” (1938).

Lo que sucedió en La Mejorana aquella tarde continúa siendo un enigma porque no se sabe con exactitud lo discutido por la terna dirigente. El óleo de Hernández Giró retrata a varios patriotas; pero en realidad sólo conversaron Gómez, Maceo y Martí donde nadie los podía oír ni espiar. En 1885 ellos habían tenido una conversación tensa y diez años después no fue diferente; aunque con un matiz importante. Anteriormente, la actitud de Martí no convencía a ambos veteranos de la Guerra Grande de 1868, que se mostraron superiores a él por la experiencia acumulada en el campo de batalla; pero un decenio después Martí devino un político de prestigio y, con sus ideas de fundar un país desde concepciones civilistas demo-liberales, consiguió atraer a su lado a Gómez, que

días antes lo ascendió a Mayor General. Maceo, por su parte, entendía que las acciones del mando militar no podían ser obstruidas por un gobierno sociopolítico. La historiografía cubana aborda ese asunto por su importancia; pero no descarta la posibilidad de que ellos hayan conversado de otras cuestiones relevantes de la Revolución. Por ejemplo, Miró Argenter (1942) afirmó que fueron concertadas las bases de la invasión a Occidente acordándose que se iniciaría en el mes de octubre por razones de tipo estratégico.

Imagen 8 “La junta de la Mejorana”



Fuente: <https://www.palabranueva.net/it/juan-emilio-hernandez-giro-no-era-un-historiador/>

Hernández Giró sugirió en su cuadro que Gómez (casi sentado) y Maceo (de pie y erguido) discutían mientras que Martí, en su asiento, parecía reflexionar sobre las palabras cruzadas de sus generales homónimos. Esa representación pictórica es un reflejo de que las tensiones entre civiles y militares fue un problema no resuelto durante la Guerra de los Diez Años, volvió a salir en el Plan del General Gómez en 1885, a floró en La Mejorana una década después y fue una expresión cotidiana durante la Primera República (1902 – 1940). Acerca de lo que exactamente fue dicho en aquel coloquio nunca lo sabremos porque las cuatro páginas del Diario de Martí, que se referían a ese instante, fueron arrancadas por alguien que decidió unilateralmente silenciar ese segmento de nuestra historia nacional.

Una idea para continuar hablando acerca de luchar por la libertad de Cuba

El interesante apunte del joven Marx (1837) sobre la relación (nexo de unión) entre el contenido y la forma – retomado por Álvarez Pitaluga (2013) – ha sido el eje rector de este ensayo experimental. Las pinturas académicas producidas en Cuba durante la Primera República (1902 – 1940) transmiten los puntos de vista de la clase social dominante que se apropió de la memoria histórica y de los grandes héroes del mambisado. Las obras plásticas de Menocal, Valderrama y Hernández Giró son el resultado de la controvertida confluencia de varios discursos y narrativas sobre la lucha por la libertad de Cuba registrados por la historia nacional. Toda obra de arte sobre historia, al igual que acerca de otros temas, es una síntesis y su creador no consigue reflejar los hechos tal y como ocurrieron según la sentencia de las escuelas metódicas europeas, que influyeron en América. Un pintor vive de su imaginación como iniciativa para componer estéticamente. Si revisamos en esa misma época, por ejemplo, las pinturas vanguardistas de Jorge Arche, Alberto Peña o Carlos Enríquez veremos un Martí que parece no tener nada que ver con el que presentan Valderrama y Hernández Giró. Pero lo común entre dichos artistas es el reconocimiento del legado martiano para los cubanos.

Referências

ÁLVAREZ PITALUGA, Antonio. “La caída de un héroe y el secuestro de un mito”. *Horizontes y Raíces. Revista de pensamiento social*. La Habana, v. 1, n. 1, p. 1-10, jul. 2013. Disponible en: <http://www.hraices.uh.cu/index.php/HorR/article/view/8/8>. Accedido en: 29 mayo 2021.

BARROS, José D’Assunção. *O campo da história: especificidade e abordagens*. Petrópolis: Vozes, 2004.

“Constitución de 1901 (21 de febrero de 1901)”. México, UNAM, s/f. Disponible en: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2525/16.pdf>. Accedido en: 31 mayo 2021.

“400 AÑOS de arte cubano”. La Habana, Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, Mediart, 2013. 1 video (45 min. 23 seg.) Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=VBiPPOW_H3Q. Accedido en: 26 mayo 2021.

ENGELS, Federico. “Carta a W. Borgius (1894)”. *Marxist Internet Archive*, sección en español, 2001. Disponible en: <https://www.marxists.org/espanol/m-e/cartas/e25-i-94.htm>. Accedido en: 20 mayo 2021.

HUGUET, Montserrat Galcerán. *El concepto de libertad en la obra de Karl Marx*. 1984. 840 f. Tesis (Doctorado en Filosofía) – Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1984. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/53109/1/530986645X.pdf>. Accedido en: 20 mayo 2021.

LORD BYRON. “The prisoner of Chillon” [1816]. Disponible en: [https://en.wikisource.org/wiki/The_Works_of_Lord_Byron_\(ed._Coleridge,_Prothero\)/Poetry/Volume_4/The_Prisoner_of_Chillon#Sonnet_on_Chillon](https://en.wikisource.org/wiki/The_Works_of_Lord_Byron_(ed._Coleridge,_Prothero)/Poetry/Volume_4/The_Prisoner_of_Chillon#Sonnet_on_Chillon). Accedido en: 21 mayo 2021.

LUGONES BOTELL, Miguel. “Zertucha: médico que tuvo que enfrentar la

calumnia y la injusticia”. *Revista Cubana de Medicina General Integral*. La Habana, v. 20, n. 3, jun. 2004. Disponible en: http://scielo.sld.cu/scielo.php?pid=S0864-21252004000300015&script=sci_arttext. Accedido en: 31 mayo 2021.

MACEO, Antonio. “Proclama del General Maceo”. In: MIRÓ ARGENTEL, José. *Cuba: crónicas de la guerra (La campaña de invasión)*. 2ª. ed. Habana: Editorial Lex, 1942. T. 1, p. 357-358. Disponible en: <http://www.manioc.org/gsd/collect/patrimon/index/assoc/IHE14006.dir/IHE14006.pdf>. Accedido en: 30 mayo 2021.

MARTÍ, José. “A Gonzalo de Quesada y Benjamín Guerra”. In: MARTÍ, José. *Obras Completas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales; Karisma Digital; Centro de Estudios Martianos, 2011. Vol. 4, p. 124-130. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/cem-cu/20150114040326/Vol04.pdf>. Accedido en: 17 jun. 2021.

_____. “Tres héroes”. In: MARTÍ, José. *La edad de oro: publicación mensual de recreo e instrucción dedicada a los niños de América*. [1889]. p. 6-9. Disponible en: <https://elsudamericano.files.wordpress.com/2017/06/jose-marti-la-edad-de-oro.pdf>. Accedido en: 20 mayo 2021.

_____. “Versos sencillos”. In: MARTÍ, José. *Obras Completas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales; Karisma Digital; Centro de Estudios Martianos, 2011. Vol. 16, p. 55-126. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Cuba/cem-cu/20150114052428/Vol16.pdf>. Accedido en: 22 jun. 2021.

MARTÍNEZ VILLENA, Rubén. “24 de febrero” [1922]. Disponible en: <http://www.bpvillena.ohc.cu/2016/03/24-de-febrero/>. Accedido en: 17 jun. 2021.

MARX, Carlos. “Carta al Padre (1837)”. Disponible en: <https://www.funcas.es/wp-content/uploads/Migracion/Articu>

los/FUNCAS_PEE/017art20.pdf. Accedido en: 20 mayo 2021.

_____. *El 18 brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Fundación Federico Engels, 2003. Disponible en: https://www.fundacionfedericoengels.net/images/PDF/El_18_Brumario_de_Luis_Bonaparte.pdf. Accedido en: 20 mayo 2021.

MUÑOZ RUÍZ, Ivett; MARTÍNEZ ROJAS, Lázara de las Mercedes; RODRÍGUEZ ROJAS, David. *Análisis histórico y médico de las muertes de las principales figuras revolucionarias de las guerras independentistas*. Santa Clara: Universidad de Ciencias Médicas de Villa Clara Dr. Serafín Ruíz de Zárate Ruíz, 2014. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/330076296_01_Analisis_historico_y_medico_de_las_muertes_de_las_principales_figuras_revolucionarias_de_las_guerras_independentistas_CD. Accedido en: 23 jun. 2021.

ORTEGA, Josefina. “El lienzo en nuestros campos de batalla”. *La Jiribilla: revista de cultura cubana*. La Habana, a. VI, n. 334, 2007. Disponible en: http://www.lajiribilla.co.cu/2007/n334_09/memoria.html. Accedido en: 26 mayo 2021.

ORTIZ, Fernando. “Los factores humanos de la cubanidad [Fragmento]”. *Perfiles de la cultura cubana*. La Habana, n. 2, mayo-dic. 2008. Disponible en: http://www.perfiles.cult.cu/articulos/factores_cubanidad.pdf. Accedido en: 31 mayo 2021.

ROIG DE LEUCHSENRING, Emilio. “Ideología político-revolucionaria de Antonio Maceo”. In: ROIG DE LEUCHSENRING, Emilio. *Ideario cubano III Antonio Maceo*. La Habana: Municipio de la Habana, 1946, p. 9-36. Cuadernos de Historia Habanera 34. Disponible en: <https://ufdcimages>.

uflib.ufl.edu/AA/00/06/40/54/00001/IdearioCubano3AntonioMaceo.pdf. Accedido en: 25 jun. 2021.

TABLADA, Ricardo Hodelín. “Comentarios sobre dos cartas escritas por médicos generales mambises”. *Medisan. Revista Médica de Santiago de Cuba*. Santiago de Cuba, v. 20, n. 11, p. 5191-5199, 2016a. Disponible en: <http://www.medisan.sld.cu/index.php/san/article/viewFile/1109/pdf>. Accedido en: 29 mayo 2021.

_____. “Los médicos de Antonio Maceo Grajales en diferentes etapas de su vida”. *Medisan. Revista Médica de Santiago de Cuba*. Santiago de Cuba, v. 20, n. 12, p. 7032-7044, 2016b. Disponible en: <http://medisan.sld.cu/index.php/san/article/view/1229/pdf>. Accedido en: 29 mayo 2021.

_____. “Semblanza del Doctor Máximo Zertucha Ojeda en el 111 aniversario de su fallecimiento”. *Medisan. Revista Médica de Santiago de Cuba*. Santiago de Cuba, v. 20, n. 10, p. 5058-5066, 2016c. Disponible en: <http://medisan.sld.cu/index.php/san/article/view/1107/pdf>. Accedido en: 31 mayo 2021.

TORRES CUEVAS, Eduardo. “En busca de la cubanidad”. *La Universidad*. San Salvador, n. 12, p. 39-43, oct. – dic. 2010. Disponible en: http://ri.ues.edu.sv/id/eprint/9686/1/Revista_La_Universidad_12bc3.pdf. Accedido en: 31 mayo 2021.

WOOD, Yolanda. *Las artes plásticas en el Caribe: praxis y contextos*. La Habana: Editorial Félix Varela, 2000. Disponible en: http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/arpa/resources/PDFContent/449/universo_retorico.pdf. Accedido en: 23 mayo 2021.