

Topofilia y topofobia:

La naturaleza de las guerras de Cuba en la literatura española y cubana de finales del siglo XIX y principios del XX

Jorge Camacho

University of South Carolina

“En las notas que fui poniendo al margen, como guía para las líneas que he de escribir, hallo que he puesto en tres ocasiones poco más o menos esta misma frase: ‘Hay veces en que se desea besar el libro.’”

José Martí, carta a Manuel de la Cruz (OC V, 179)

Si bien la literatura de la Guerra de los Diez Años fue escrita en el lenguaje del romanticismo, que era el que le correspondía por su tiempo y el que sirvió también de vehículo a muchos otros escritores hispanoamericanos a principios y a mitad del siglo XIX, en la década de 1880 entró en escena un nuevo movimiento que cambiaría el modo en que la guerra será contada: el modernismo. Este movimiento reunió a escritores de varios países y tenía entre sus principales figuras varios cubanos. Entre ellos, el más conocido de todos, José Martí (1853-1895). Exiliado en Guatemala, en 1878 Martí se propuso escribir un libro sobre los héroes del 68, en especial sobre Carlos Manuel de Céspedes e Ignacio Agramonte, razón por la cual se comunicó con el general del Ejército Libertador Máximo Gómez para pedirle datos. En la carta, Martí le dice “como algún día he de escribir su historia, deseo comenzar ya haciendo colección de sus autógrafos” (OC XX, 263).

Desafortunadamente, Martí no llegó a escribir este libro, pero uno de sus contemporáneos, Manuel de la Cruz, sí publicó en 1890 *Episodios de la Revolución cubana*, un libro como no se escribirá ningún otro en Cuba antes o después de la guerra. En este ensayo, me propongo resaltar cómo después de finalizada la contienda de los Diez Años, un grupo de escritores reflexionaron sobre la gesta libertadora, usando diversos estilos y enfatizando diferentes aspectos. José Martí (1853-1895) y Manuel de la Cruz (1861-1896), usando un estilo colorista, típico del modernismo de la época; Ramón Roa (1844-1912), haciendo uso de la sátira, con la cual reflexionaba críticamente sobre su propia experiencia en la manigua, y los escritores españoles Eusebio Sáenz y Sáenz, Ubaldo Romero Quiñones (1843-1914) y Ricardo Burguete (1871-1937), mostrando su rechazo del paisaje y la alienación del soldado español en la contienda.

Si los dos primeros escritores articulan un lenguaje descriptivo que tiene su raíz en la topofilia (el amor por el paisaje), los otros, afirmo, lo reflejan partiendo de un sentimiento de topofobia. Sus relatos difieren, por tanto, del punto de vista estético e ideológico, pero tenían en común el deseo de servir de testimonio o de recuerdo de la guerra. Ramón Roa, por ejemplo, luchó en la manigua cubana y llegó a alcanzar el grado de Teniente Coronel del Ejército Libertador. Sin embargo, ni Manuel de la Cruz, ni José Martí lucharon en la guerra del 68, aun así, ellos recogieron testimonios de los participantes y escribieron historias que contradicen la de Ramón Roa. Mientras que el objetivo de estos era alentar a los más jóvenes para que regresaran a la guerra, Roa muestra en sus páginas un hombre desencantado y apoya esa decepción con su testimonio personal, afirmando que la suya era “una narración verídica” y “útil” tanto para sus hijos como para patria. En realidad, ni Manuel de la Cruz ni Martí podían aspirar a tanto. Sus narraciones son el producto del testimonio del otro, y aun así, aspiran a convencer al lector de la necesidad de morir por la patria. En lo que sigue, me interesa explorar, por consiguiente, la representación del paisaje en los textos que hablan del conflicto bélico, ya que a pesar de existir numerosos ensayos que confirman la importancia de la naturaleza dentro del romanticismo y la identidad hispanoamericana, faltan reflexiones sobre su representación en textos cuya función es describir hechos tan traumáticos y violentos. ¿Cómo se representa la naturaleza en estas narraciones y qué las asemejan y diferencian?

En el caso de la narración de Ramón Roa, *A pie y descalzo*, publicada el mismo año que la de Manuel de la Cruz, su visión es profundamente pesimista, tanto que basta leer las primeras páginas de su libro para percatarse de que no es una historia que glorifica a los revolucionarios, sino que cementa su derrota:

“nuestro fracaso fue una esperanza frustrada; había una muchedumbre indefensa, perseguida, errante, sacrificada impunemente, sin más auxilio que el de su astucia para ocultarse o el de su agilidad para sustraerse al golpe del perseguidor” (5). Este tono decepcionado y muchas veces burlón, recorre pues todas las páginas del libro en que se pinta con lujo de detalles la hambruna, los trabajos, y las miserias que tuvieron que pasar los mambises del 68. Roa, sin embargo, relata estas situaciones de peligro con un tono desenfadado e irónico que le resta importancia al drama, dejando casi siempre a los lectores con una sonrisa en la boca. Episodios como el del joven expedicionario Jackson, que antes de morir dice ser Jesucristo, la búsqueda de comida en la manigua o su huida de la prefectura “con la celeridad de una arista impulsada por el vendaval” (*A pie*, 23), convierten estas memorias en un cuento de aventuras, entretenido y gracioso, más que en un testimonio histórico cuyo fin era dar fe del sacrificio de los revolucionarios. Irónicamente, ésta era la forma en que los periódicos satíricos y los escritores integristas como Francisco Fontanilles y Quintanillas en *Autonosuya, curiosa novela político burlesca* (1886) narraban las acciones de los cubanos. Es un lenguaje que va a los extremos, y mezcla el dolor y la risa, el patriotismo y la cobardía en el estilo de las publicaciones “joco-serias” que se hicieron tan populares a principios de siglo en España y a mediados del XIX en Cuba. En este estilo se narraban las costumbres de los cubanos y los autores se burlaban de los negros. A diferencia de Ramón Roa, las narraciones de Manuel de la Cruz y José Martí utilizan el estilo impresionista para exaltar la heroicidad de los cubanos. En su recuento de la Guerra de los Diez Años en *Patria*, Martí acentuará el heroísmo de las mujeres y los hombres. De ahí, que haya reaccionado con tanta fuerza ante el libro de Ramón Roa cuando lo publicó.

Según uno de sus biógrafos, Rodríguez Embil, en *José Martí, el santo de América*, las diferencias de opinión entre Ramón Roa y José Martí se remonta a un encuentro que ambos tuvieron en 1878 a bordo del barco que los llevaba a España. Martí salía en aquel momento deportado de Cuba por segunda vez, y Roa que había luchado en la guerra del 1868, ya estaba desencantado con los ideales separatistas y preconizaba el entendimiento con la Corona. Era de la opinión que los cubanos debían adaptarse a las demandas del momento y sacarles “el mejor partido posible, partiendo de la realidad” al Convenio al que se llegó después de la Pacto del Zanjón (103). Martí no podía estar en mayor desacuerdo con él y por eso, después de criticar el gobierno de la Isla en el breve tiempo que estuvo en La Habana se percató de que no había otra salida que la independencia. Por eso cuando años después Roa publica su libro, este lo critica en un discurso de Tampa y al enterarse Roa de aquella crítica, la consideró vejaminosa. Pensó en ir personalmente a pedirle una disculpa a

Martí, pero sus compañeros lo aplacaron y fue el brigadier Enrique Collazo, quien, en conformidad con otros tres antiguos militares del Ejército Libertador, le dirigió una carta abierta reproducida en los periódicos *La Lucha* de la Habana y *El Porvenir* de Nueva York. En esa carta Enrique Collazo acusó a Martí de no alzarse en la guerra del 68, de anteponer su amor propio al “amor a Cuba,” de haber solicitado después un asiento en el congreso como representante del Partido Liberal autonomista, y de “arrancarle sus ahorros a los emigrados” (*Destinatario* 210). Para colmo, la carta terminaba aclarándole que si de nuevo “llegase la hora del sacrificio” dudaba que pudiera darle la mano en la manigua (*Destinatario* 211).

La carta de Collazo debió ser entonces un ataque muy duro para Martí, quien preconizaba justamente el sacrificio en la emigración y había decidido darlo todo por la patria. No obstante, algunos de los tópicos que Roa había mencionado en su libro ya habían surgido antes entre los patriotas que se alzaron con Céspedes, que criticaban a los cubanos por no haberse unido al alzamiento y buscar refugio en Estados Unidos o en Europa, un fenómeno que no solo ocurrió durante la guerra del 68, sino también en la del 95. Decía Roa, hablando de la emigración del 68, “no escatimaba mis censuras acerbas a la Emigración Cubana, que en el extranjero declamaba, se enfurecía, disputaba y entonaba himnos al amargo pan que les tenía a salvo de toda contingencia, mancomunándoles con nosotros en el triunfo pero eximiéndoles del fracaso y la derrota” (*A pie*, 53).

Se entiende, por tanto, que Martí, quien era en aquel entonces el principal líder de los revolucionarios en la emigración, se haya sentido aludido con estas frases, y con más razón lo haya criticado. Su respuesta, en forma de carta dirigida a Collazo fue una acción de autodefensa, pero también una refutación a quienes pensaban que era una locura reiniciar las hostilidades, porque como dice Roa, quienes fueran a luchar nuevamente solo podían esperar lo que ellos recibieron “la muerte sin combate, sin gloria, sin defensa, entre ignotos herbazales” (*A pie*, 49). No serían héroes, y en cambio tendrían que enfrentarse a su propia “cobardía” cuando la corneta los llamara en retirada, lo cual era el “colmo del sacrificio y de la abnegación” (*A pie*, 86).

Por consiguiente, a diferencia de las obras de teatro, los poemas, y narraciones escritas por autores simpatizantes de la causa independentista, que con pocas excepciones como Antonio Zambrana, Luis Victoriano Betancourt, y Francisco Javier Balmaseda, no combatieron en la manigua, el testimonio de Roa y más tarde las narraciones de Jesús Castellanos y Carlos Loveira, introducen al lector a la vida real, al sufrimiento personal de los hombres y mujeres que lucharon en el conflicto, algo que antes solamente era parte de la confesión personal y las cartas

familiares. En sus narraciones de la guerra, a diferencia de las de Martí, no todos son “héroes,” “enemigos” o “traidores,” sino que hay cobardes, harapientos, mujeres y niños sin nombres, que iban con los revolucionarios por los bosques y que corrían los mismos peligros que ellos. Es Roa quien cuenta, por ejemplo, en su libro la anécdota desgarradora de una mujer que asfixia a su hijo de meses porque podía delatar la ubicación de los revolucionarios cuando cruzaban La Trocha (*A pie*, 63). Roa lo achaca a un exceso de respeto y a su antigua condición de esclava, pero lo cierto es que escenas como estas no aparecen en la literatura independentista hasta ese momento, donde lo que más importaba destacar era la épica gloriosa de los revolucionarios, sus victorias y su heroicidad en la manigua. Por eso, el libro de Roa, con ser un testimonio del fracaso, es también la memoria del dolor de la gente común, que conoció y murió en los campos de Cuba, los nombres de los soldados que la historia nunca recogió en sus páginas y cuyos cadáveres terminaron sirviendo de comida a las auras.

Martí, como dije, nunca escribió un libro con los testimonios de los soldados del 68, como le había prometido hacer en una carta a Máximo Gómez, pero en su periódico *Patria* escribió numerosas crónicas con anécdotas sobre la guerra de los Diez Años, algunas de las cuales seguramente les fueron contadas por los propios participantes que estaban exiliados en los Estados Unidos como Juan Arnao. Incluso, antes de partir para el campo de batalla Martí publicó un libro de poemas de antiguos soldados, de quienes decía en el prólogo que a veces podían rimar mal, pero siempre morían bien. Además de esto, escribió poemas patrióticos como “Sueño con claustros de mármol” y poemas que recontaban el sufrimiento de la esclavitud o los terribles sucesos del Villanueva en *Versos Sencillos* (1891), pero sobre todo es en sus crónicas para el periódico del Partido Revolucionario Cubano donde pone la literatura en función de la política, en función de la violencia y utiliza todos los recursos del escritor para exaltar el patriotismo de los hombres y mujeres que murieron en la gesta del 68. Así, en las páginas de *Patria*, Martí narra escenas de camaradería entre soldados de diversas razas, y pone de ejemplo a quienes seguían pensando que la guerra era la única solución digna que les quedaba a los cubanos. Con tal propósito exalta las figuras de Carlos Manuel de Céspedes, Ignacio Agramonte, Mariana Grajales, Antonio Maceo, muestra el gran escritor que era, creando situaciones enaltecidas y poniendo en boca de diversos personajes sentimientos de patriotismo y lealtad. Para su propia satisfacción, él no fue el único que lo hizo, ya que el mismo año que Ramón Roa publicó *A pie y descalzo*, otro escritor cubano, Manuel de la Cruz, publicó también el suyo en el cual hacía un

“tributo a la crónica de la guerra. Redactado sobre auténticos datos de autores y avanzadísimos testigos” (*Episodios*, ix).

Al igual que otros escritores de la generación anterior, que publicaron textos literarios apoyando la causa independentista, Manuel de la Cruz hace uso de la historia para enaltecer a los patriotas. No tiene como propósito escribir un libro imparcial, ni mucho menos que sea una crítica de los ideales y las condiciones que se encontraron los revolucionarios en la manigua. En *Episodios de la Revolución Cubana* (1890), Manuel de la Cruz se propuso rescatar la memoria que doce años después de concluida la Guerra Grande, y Cuba todavía bajo la administración colonial, había caído en “el olvido” (*Episodios*, ix). Por eso explica en la introducción los objetivos que lo llevó a escribir el libro y el método que utilizó. Afirmar que la “idea predominante en la composición no ha sido otra que la de fijar el hecho, el cuadro o la línea, como la flor o la mariposa en el escaparate del museo, procurando reproducir la impresión original del que palpité sobre el trágico escenario” (*Episodios*, ix).

Nótese, por tanto, que en esta explicación del método, Manuel de la Cruz trata por un lado de apelar a un punto de vista imparcial, como le correspondería a un científico o a un crítico frente a un gabinete y por otro, utiliza un lenguaje pictórico, literario, para hablar de la forma en que “compuso” estas crónicas, comenzando con la misma palabra “cuadro o la línea,” que nos indica un trabajo artístico sobre el lienzo. De paso, además, nos recuerda que él no fue quien vivió originalmente estas escenas, sino que fueron otros, cuya experiencia él se propuso reproducir con la misma intensidad que tuvo quien “palpitó sobre el trágico escenario”. Por consiguiente, aun cuando Manuel de la Cruz nunca fue a luchar en la manigua, su narración de la guerra adquiere tanta presencia y dramatismo que como decía el crítico cubano Márquez Sterling en el prólogo de esta obra cuando se reimprimió en 1924, “parecía que en ellos vaciaba memorias de espectador” (“Manuel de la Cruz,” x).

Desde el punto de vista estilístico, por tanto, a lo que hay que atender al leer estos episodios es al modo en que De la Cruz cuenta la historia, haciendo uso de metáforas y alegorías para “reproducir la impresión original” de los revolucionarios. Esto convierte la historia de la guerra en una narración sumamente elaborada donde entran en conflicto el hecho y su representación, la historia y la literatura. ¿Cómo logra De la Cruz proveerle al lector con la ilusión de un texto que habla de la realidad y no es simplemente fruto de su imaginación? Antes que todo, adoptando la perspectiva de alguien que habla como si estuviera observando los hechos, o como dice Márquez Sterling, como si fuera un “espectador”. En sus

narraciones da la impresión de ser parte del combate, reproduce diálogos que supuestamente ocurrieron en medio de las balas y enfoca la atención del lector en los detalles a veces tan insignificantes que solamente alguien que estaba allí podía reparar en ellos.

Ese presentismo es una técnica que Martí también utilizaba en sus crónicas neoyorkinas, escritas para *La Nación* de Buenos Aires, el periódico para el cual escribía también Manuel de la Cruz crónicas sobre literatura y arte. El otro recurso que utiliza es el impresionismo, una técnica literaria que se originó con la pintura de finales del siglo XIX y que Manuel de la Cruz transpuso al texto escrito para narrar estos sucesos. El énfasis lo pondrá en las descripciones del campo de Cuba y en las acciones bélicas, para lo cual se acerca a su objetivo como si fuera un naturalista, que como dice en el fragmento del prólogo que hemos citado, caza una mariposa o arranca una flor para exhibirla en un museo. Tal explicación del método, agregó, no podía ser más ilustrativa de su forma de escribir, ya que justamente el hecho y los personajes arropados por la memoria es lo que le interesa preservar en estas páginas. La memoria de su país y de una revolución que terminó en un “pacto”, en “olvido” y no logró sus objetivos finales. En su narración los independentistas serán los héroes que la historia ha olvidado y por eso, para exaltarlos Manuel de la Cruz utiliza un estilo de caballete con el que pinta el paisaje, de tal forma que este adquirirá un valor símbolo.

Antes de analizar los ejemplos de este estilo pictórico en sus descripciones de la naturaleza de la guerra en su libro, es preciso recordar que por impresionismo no me refiero solamente a la reacción individual y sugestiva que adopta un crítico ante una obra de arte. Me refiero al movimiento literario que partiendo de la pintura de Claude Monet y otros pintores franceses de finales del siglo XIX, trató de convertir las sensaciones visuales en una obra de arte. Es decir, trató de atrapar lo transitorio, lo fugitivo y la luz para mostrar el paisaje de una forma diferente a como lo había mostrado la estética tradicional romántica, y por supuesto, la literatura realista-satírica que se derivaba de ella. El impresionismo, por esto, se le considera uno de los primeros movimientos del arte moderno, que influyó en poetas parnasianos, modernistas y en naturalistas como Émile Zola, aunque cuando se habla de modernismo en Latinoamérica por lo general se tiende a subsumir en una palabra todas las escuelas de este periodo. ¿Cómo nace el impresionismo literario y cómo aparece entonces en la obra de Manuel de la Cruz?

El término impresionismo apareció en 1874 en Francia, a propósito del cuadro de Monet “Impresiones: Amanecer” (1872). En esta pintura, Monet retrata el puerto de El Havre con pinceladas anaranjadas, azules y grises, sin definir los

contornos, y como envuelto todo en una densa neblina. Más tarde el término pasó a la literatura, para describir, según Ferdinand Brunetière el estilo de Alphonse Daudet (1840-1897) en *Los reyes en el exilio* (1879). En específico, lo que este crítico llamaba “la transposición de los medios de expresión de un arte, el arte de la pintura, al dominio de otro arte, el arte de la escritura” (cit. en Berrong 15). En la década de 1880 varios escritores franceses hicieron uso de este estilo, en especial Pierre Loti (1850-1923) y los hermanos Goncourt, Edmond y Jules, quienes habían sido antes pintores. Martí escribió varias crónicas sobre los pintores impresionistas que estaban exhibiendo sus obras en los EE.UU. y aplaudió su estilo. En una de sus crónicas notaba la diferencia entre los países de Europa y en especial Francia y Latinoamérica, diciendo que allí ya se había conseguido la libertad, lo cual no era el caso de Cuba, que todavía seguía siendo una colonia española y sugiere por eso, que el esteticismo que caracterizó la escuela no era para los cubanos que no podían ignorar las cuestiones sociales y políticas. Como indica Martí, el impresionismo consistía en querer

reproducir los objetos con el ropaje flotante y tomasolado con que la luz fugaz los revista y enciende. Quieren copiar las cosas, no como son en sí por su constitución y se las ve en la mente, sino como en una hora transitoria las pone con efectos caprichosos la caricia de la luz. Quieren, por la implacable sed del alma, lo nuevo y lo imposible. Quieren pintar como el sol pinta, y caen. (OC XIX, 305)

Martí entendió posiblemente mejor que cualquier otro escritor latinoamericano, la importancia que tenía este movimiento para el arte, su carácter luzbólico, en cuanto era una muestra de rebeldía en el panorama artístico moderno, y el valor que tenía para ellos “la hora transitoria” en que la luz “acariciaba,” el paisaje y los edificios. Según Isis Molina de Galindo, en “La modalidad impresionista en la obra de Martí,” el cubano fue influenciado por los hermanos Goncourt, y esta influencia se releja en sus obras cuando convierte las imágenes sensoriales y cromáticas en objetos de arte. Galindo señalaba estos aspectos como una característica muy temprana de su obra, ya que aparece en su testimonio del Presidio Político, y en el ensayo de la serie “el carácter de la *Revista Venezolana*” (1881) (103-104). Entre estas características estarían “el arte de ver”, el “estilo esmerado y pulcro” de las composiciones y su opinión de que el “escritor ha de pintar, como el pintor. No hay razón para que uno use de diversos colores, y no el otro” (OC VII, 212). De acuerdo con Iván Schulman, las técnicas de los pintores impresionistas ejercieron una gran influencia en la literatura modernista en los cuales destacan Martí y Darío (*Painting modernism*, 11). ¿Qué podemos decir entonces de Manuel de la Cruz, a quien debe considerársele en el grupo de los primeros modernistas y sin embargo casi nunca se menciona?

Precisamente, el 23 y el 25 de diciembre de 1889, Manuel de la Cruz publicó en el diario *La Nación* de Buenos Aires, un ensayo que antes había publicado en La Habana, titulado “Pierre Loti”, donde comenta sus narraciones de viaje y la forma en que describía los diferentes ambientes usando la luz y los colores. Decía: “su facultad predominante es la facultad de colorear; sin ella, muy poco quedaría en sus obras: una impresión pálida de la vida” (“Pierre Loti,” 128) ¿Cómo aparece entonces esta técnica narrativa=pictórica en sus descripciones de la guerra? En *Episodios de la revolución cubana*, este estilo aparecerá en la pintura de los atardeceres, en el uso de los colores y en la descripción de los sonidos de la manigua. Este tipo de descripciones contrastan con las escenas violentas y a veces grotescas que narra, y eran la antítesis de las que hace Ramón Roa en *A pie y descalzo*. Es un paisaje que parece pintado, en vez de escrito y que abunda en las variaciones cromáticas y “suaves tintas” como los cuadros de Monet y otros pintores de esta escuela. Para que se tenga una idea de esta técnica, léase lo que dice Manuel de la Cruz después de describir la batalla de “Palo Seco” donde la caballería de Máximo Gómez se enfrentó al batallón de Valmaseda y lo venció. Después de narrar las escaramuzas y los enfrentamientos entre ambos ejércitos, De la Cruz, pasa a describir la caída del sol en el campo de batalla donde “se dilataba una cordillera de peñascos de pizarra perfilados de oro y fuego” (65). Dice:

Donde el sol había desaparecido una montaña de escorias y ascuas, hendida desde la cúspide a la base, mostraba a manera de pedruscos de encendida lava jirones de nubes color de amaranto vivo o atenuado, sobre una niebla tintada de amarillo verdoso, grieta de volcán en erupción. En el naciente, en forma de morros, picachos de nubes que cambiaban desde el rosa del caracol hasta el rosa de la pluma del flamenco, y en torno a ellos, como manchas de bocetos, celajes de tintas indecisas, violeta oscuro, belesa, verde de Nilo, ocre con visos de verde de ruda, nieve estriada, y copos con todos los tonos del gris. (*Episodios*, 65)

En esta descripción del paisaje, el narrador menciona al menos ocho colores diferentes, sin contar otros que se sugieren por las mismas palabras como “lava” (roja) y “nieve” (blanca), colores que se mezclan como en una paleta para dar una idea de una puesta de sol después del combate. Si comparamos entonces esta pintura con el contenido del capítulo, tenemos que en él se describe una batalla campal en donde las tropas de Máximo Gómez habían vencido al ejército español, y habían quedado en el campo de batalla unos 300 soldados. Era, como dice el narrador, un “inmenso cementerio al aire libre” (*Episodios*, 65). Quien lea solamente esta descripción del paisaje, sin embargo, no sospecharía que había habido un enfrentamiento tan violento, ya que la descripción parecería tener una realidad independiente, estética y auto-referencial, construida por el lenguaje, cuya base es la pintura. De ahí que el narrador hable de “bocetos,” “manchas,” y “tintas

indecisas” y que en vez de utilizar palabras como “teñida” o “coloreada,” hable de una naturaleza “tintada” (*Episodios*, 65). Es un paisaje hecho a partir de referentes culturales que eran incluso completamente extraños en Cuba, como la misma comparación con un “volcán en erupción,” el “pedruscos de encendida lava” y el “verde Nilo,” ya que como sabemos, en Cuba no hay volcanes y está muy lejos del norte de África. Aun así, “el volcán” y lo rojo de las grietas podían servir como un símbolo de la violencia de la guerra, de la sangre y era un recurso que emplea Manuel de la Cruz para acercar a los lectores a la experiencia del combate y “la impresión original del que palpité sobre el trágico escenario” (*Episodios*, ix). No por gusto, cuando Cintio Vitier comentaba su libro hablaba de un “impresionismo épico” con el cual describía las imágenes (“Manuel de la Cruz,” 31). De esta forma, el autor ocupa el lugar del mambí, del narrador *in situ* que vivió estas escenas con sus propios ojos. Las descripciones de los crepúsculos y amaneceres en su obra crean una relación especial entre el lector, el autor y el paisaje. Son ejemplos de topofilia, un discurso asociado desde principios del siglo XIX al nacionalismo cubano e hispanoamericano y al sentimiento de Patria que tenían los criollos (Béjar, Barrera *Poética*, 41). El lugar produce emociones de entusiasmo, amor por el paisaje e invoca imágenes de lirismo y belleza, lo cual se refleja en una multiplicidad de matices, colores y sonidos agradables. Quienes escriben en contra de los mambises o de la guerra, por el contrario, reflejarán estos mismos lugares a través de imágenes de encierro, pérdida y conflicto entre el protagonista y el medio ambiente. Serán paisajes marcados por la topofobia. Por eso, si el libro de Ramón Roa produce rechazo por el lugar, el de Manuel de la Cruz produce apego, pertenencia y amor. Su pluma como el sol, (para utilizar la frase de Martí) “acariciará”, como haría un hijo con la madre, esos lugares y producirá un desborde de patriotismo y solidaridad. Por eso, en otro lugar, cuando De la Cruz habla de Máximo Gómez dice que su figura “nunca, como entonces, me pareció más digna del óleo o del mármol” (*Episodios*, 106). Es decir, su figura ecuestre y ensangrentada, será como otra pintura o escultura que atrapaba la fugacidad del momento y nos mostraba al héroe en la hora sublime de la victoria, logrando fijar de esta forma una imagen de la batalla para la posteridad y los revolucionarios. En otro lugar de la narración el paisaje reflejará igualmente las emociones de los personajes. Así el idilio amoroso entre dos mambises se refleja en la naturaleza que los rodea: “La naturaleza como en un desmayo de inefable deliquio, languidecía en voluptuoso sopor” (*Episodios*, 22).

Podríamos decir entonces que la naturaleza en esta narración es tan importante como los mismos mambises porque uno y otro se reflejan y pueden

apelar a la categoría de lo “cubano,” un discurso que reaparecerá en las obras que critican también a los revolucionarios. De ahí que haya en este libro como un redescubrimiento del paisaje insular y que el autor detalle los nombres de los árboles y los pájaros que “encuentra”. No por gusto utiliza apodos locales para referirse a la fauna y a la flora de la manigua, adjetivándolas con imágenes que los engrandecen. Así “la seiba” era una “verdadera ermita de hojas”, y hasta las plantas parásitas que tenía encima, se “retuercen como cables” que se prolongan y estiran “como grifos y sierpes simbólicas de antiguas catedrales” (110). Los pájaros y las plantas que viven allí cobran cubanía por el simple hecho de nombrarlos: “guajacas,” “tomeguín,” “judío,” “bijirita” (*Episodios*, 110). Todos estos nombres aparecen subrayados en el texto para indicar su pertenencia y su carácter local. Es una naturaleza sentida, más que observada por los personajes de la historia, ya que el narrador al hablar de ella da rienda suelta a su imaginación, y por eso tendrá el mismo valor más tarde en el *Diario de campaña* de José Martí quien afirmaba: “Admiré, en el batey, con amor de hijo, la calma elocuente de la noche encendida” (OC XIX, 192). “El hombre asciende a su plena beldad en el silencio de la naturaleza” (OC XIX, 207). Es una naturaleza que además de expresar un sentimiento patriótico, pertenece por entero al lenguaje y al orden de las revelaciones.

En su narración, por tanto, los cubanos no solo son parte del paisaje, sino que lo usan, lo conocen y han desarrollado un “instinto” que les permite rastrear las tropas peninsulares a través de las huellas que van dejando en el camino. Los exploradores del ejército mambí, dice, tienen “el instinto maravilloso desarrollado en el oficio, instinto topográfico que rivaliza con el del indio de las praderas del oeste americano” (*Episodios*, 124). Basta recordar, por eso, la misma capacidad que le atribuye Domingo F. Sarmiento a los rastreadores en su *Facundo*, donde la naturaleza es parte también de la identidad americana, aunque aparece de forma negativa. De modo que si bien *Episodios de la revolución cubana* se presenta ante el lector como un compendio de testimonios sobre diferentes tiempos y lugares de la guerra, el estilo pictórico, impresionista y estas muestras de cubanía unifican los episodios contados originalmente por otros, dándole una fuerte cohesión emocional. El autor une de esta forma su voz a las de los mambises y través de ellos habla la patria. Tal vez en ningún lugar del texto aparece con más fuerza este sentimiento que cuando narra la figura de Gómez, el genio militar, y la “marcha de la bandera,” que hace llorar a los hombres más curtidos del campamento. En su descripción de la marcha se agolpan una sucesión de recuerdos, emociones y referencias religiosas, que hacen de aquel sonido algo único en la selva. Afirma:

Cuando el clarín modulaba aquel toque pausado, solemne, a veces vibrante que el bosque devolvía con lánguidas cadencias de baladas para los que volvían de sus lares, apagando las nostalgias y repitiendo, como armónicas remembranzas, ecos del hogar y del pasado; a veces grave como el himno de la victoria mezclado con el réquiem de la derrota, miserere de la legión de nuestros muertos; rápido y alegre a intervalos como el hosanna de la aurora, como el canto inefable del ideal que nos llevaba a la inmolación. (*Episodios*, 107)

No extraña entonces que al leer este libro Martí le escribiera lleno de alegría a Manuel de la Cruz, por “la agitación, la reverencia y júbilo” con que lo leyó. Tanto júbilo que, como dice en la misma carta, quería besar el libro (OC V, 179). Nadie mejor que él para apreciarlo en su totalidad, ya que al igual que Manuel de la Cruz, Martí fue de los primeros escritores latinoamericanos que usó la técnica impresionista y el color en sus escritos. Por eso en su carta le celebra no solo lo que dice, sino la forma en que lo dice. Halaga constantemente su capacidad de usar los colores, o como le dice, “la capacidad rara de meter los brazos hasta el hombre en el color, sin apelmazarlo ni revolverlo”. Compara a Manuel de la Cruz con un grabador y afirma:

la naturaleza va como coreando a los héroes. Usted los fija en la mente, con su habilidad singular, por lo colorido e inolvidable del paisaje. Hay páginas que parecen planchas de aguafuerte, porque para usted es cera la palabra, y la pluma buril [...] el color es tan intenso y la factura tan cerrada, que ha de leerse sin perder palabra [...] Al principio parece que la mucha fuerza de color va a sofocar el incidente, o que el brío de la luz no va a dejar ver bien las figuras, o que del deseo de concretar y realzar puede venir alguna confusión; pero el que sabe de estas cosas ve pronto que no tiene que habérselas con un terminista, que se afana por dar con vocea nuevas, sino con un artista en letras, que lucha hasta expresar la idea con su palabra propia. Desde que leí un cuento de Vd., sobre cierto capitán de partido, vi que entendía el carácter y adoraba el color, y que lo único que le sobraba era mérito. (OC V, 180)

No es raro, entonces, que Martí alabe tanto su libro, y hable tan bien de Manuel de la Cruz en sus cartas privadas a sus amigos. Su interés por el color, ser un “artista en letras” impulsaba a ambos a poner la nueva técnica pictórica-narrativa en función de la política. Sabía, como les había recordado a sus lectores-niños un año antes en *La Edad de Oro* (1889), que la historia de Hispanoamérica estaba llena de hechos gloriosos, instructivos e interesantes que debían ponerse por escrito. Esto fue lo que hizo en varias crónicas y lo que habían hecho también Manuel de Jesús Galván en *Enriquillo* (1882) y haría un año después su amigo Francisco Sellén cuando escribió su poema dramático *Hatuey* (1892). Martí, quien era amigo de todos, y admiraba estas obras, por eso exclamaba al final de su artículo las “ruinas indias” de *La Edad de Oro* “¡Qué novela tan linda la historia de América!” (OC XVIII, 389). Es de esperar, entonces, que en su carta a Manuel de la Cruz, Martí

enfaticamente este punto, y a pesar del lenguaje, y la forma fragmentaria y poética en que está escrito el libro, lo llame historia: “Es historia lo que usted ha escrito; y con pocos cortes, así para que perdurase y valiese, para que inspirase y fortaleciese, se debía escribir la historia” (OC XX, 179). Antes Martí había alabado la novela de Galván, y ahora vuelve a repetir que la historia era posiblemente el asunto más importante que debía tratar la literatura. No en balde, Martí fue un admirador de escritores decimonónicos que cultivaron la novela histórica, como Víctor Hugo, o que tomaban partido por las causas sociales como Harriet Beecher Stowe y Helen Hunt Jackson en los Estados Unidos. Sus novelas, al igual que la narración de Manuel de la Cruz, buscaba sensibilizar al público y defender los derechos de los marginados. Así, en su carta deja implícito que la historia tenía un propósito más allá de reflejar los hechos de forma imparcial. La historia debía servir de ejemplo. Debía inspirar y fortalecer, de otra forma no “valía” nada.

Podríamos decir, entonces, que el texto de Manuel de la Cruz combina el testimonio y el arte pictórico para exaltar la lucha de los revolucionarios. El testimonio y las referencias a otros libros de “memorias” de la guerra le dan peso real, anclan la narración en hechos reales, mientras que las metáforas, los símiles y las evocaciones impresionistas le proveen con una experiencia estética que lo ayudan a explicar mejor los hechos y darles belleza a las acciones según lo entendía la estética romántica. En tal sentido, los testimonios de los soldados como Manuel Sanguily o el mismo Ramón Roa, quienes aparecen como personajes en esta narración, aunque no se identifican en el texto directamente, ayudan a darle veracidad, y ponen la memoria personal en función de la verdad historiográfica, como ocurre con otras fuentes coloniales como la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo y la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, de Bartolomé de las Casas. Al igual que otros independentistas, lo que importa en este libro no es la objetividad, o narrar de forma imparcial los hechos, sino preservar una página gloriosa de los republicanos para la posteridad. Sus hechos heroicos no podían caer en el olvido, sino que tenían que perpetuarse a través de la literatura. Más que reproducir, entonces, el discurso colonial, que pone énfasis en la función civilizatoria de España y en el carácter de bárbaros y forajidos de los independentistas, De la Cruz resalta en su libro los momentos de hidalguía de estos hombres y su disposición de dejar libre a los prisioneros españoles cuando caían en sus manos. Algo que no hacían los soldados peninsulares, quienes pasaban por las armas o ahorcaban a los independentistas después que los hacían prisioneros.

Uno de los casos que Manuel de la Cruz cita en su libro es el de Antonio Luaces, quien estando en la manigua en función de doctor, salvó a muchos prisioneros españoles y después de ser sorprendido, fue condenado a muerte por un tribunal militar de la Corona (*Episodios*, 147). Al igual entonces que en las obras de teatro de Luis García Pérez y Francisco Javier Balmaseda, De la Cruz muestra que en la manigua se tomaban decisiones en conjunto, que había una cámara de legisladores y reinaba el voto de la mayoría. Muestra que los revolucionarios perdonaban a los soldados españoles que caían en sus manos, pero lo mismo no hacían los españoles cuando los tomaban prisioneros. Muestra también la admiración que sentían los revolucionarios, incluyendo Máximo Gómez, por la independencia de las 13 colonias norteamericanas cuya efeméride celebraban en la manigua. No olvida mencionar el acto magnánimo de darles los revolucionarios la libertad a los esclavos en Guáimaro (*Episodios*, 51). Ni deja de criticar a otros historiadores peninsulares de alta graduación que estaban a favor del sistema colonialista. Todas estas son muestras de la ideología independentista que se refleja en los textos literarios y la propaganda de la guerra desde las primeras obras que tratan del conflicto. Más importante aún, para la constitución de la nueva república que se iba a formar, Manuel de la Cruz no solo habla en su libro de cubanos blancos, y de los patricios que alcanzaron alta graduación en el ejército mambí. Habla también de generales mulatos como los Maceo, ya que para Manuel de la Cruz, Antonio Maceo era “hueso y carne de leyenda fundada en bronce,” (*Episodios*, 181), un adjetivo que hace honor al sobrenombre que le dieron al general mulato los revolucionarios: el “Titán de Bronce”.

En su narración, por tanto, Manuel de la Cruz mezcla escenas contadas por los revolucionarios con sus propias ideas sobre la guerra, coteja las “memorias” que habían elaborado otros panegiristas del ejército peninsular, criticando a unos y alabando a otros por “transparentar la verdad de aquel y otros sucesos análogos” (*Episodios*, 66). El suceso a que se refería en este episodio era el de “Palo Seco” sobre la cual habían escrito varios soldados españoles y fue una de las grandes victorias de los revolucionarios en la Guerra de los Diez Años.

En su libro, Manuel de la Cruz cita para corroborarlo el testimonio del Mariscal de Campo Francisco Acosta y Albear, y dice que Acosta y Albear había coincidido en afirmar la enorme diferencia entre el número de bajas militares que sufrieron ambos ejércitos en aquel combate, pero agrega que otro militar, el general José Gutiérrez de la Concha, le había contestado que no era “cuerdo y mucho menos patriótico que un militar relate las derrotas con todos sus pelos y señales por el efecto enervador y disolvente que produce en el ánimo del soldado” (*Episodios*,

67). En efecto, en su *Compendio histórico del pasado y presente de Cuba y de su guerra*, el mismo Acosta y Albear decía que en la acción de “Palo Seco” la columna de Vilches, compuesta del batallón de Valmaseda y 175 guerrilleros “fue atacada y destrozada por Máximo Gómez, muriendo aquel jefe, 26 oficiales, y más de 300 individuos de tropa” (*Compendio*, 27). Lo que no se podía decir en la opinión Gutiérrez de la Concha porque no era patriótico y podía desmoralizar a los soldados españoles en Cuba. De todas formas, De la Cruz elogia en su libro a Acosta y Alvear por apearse a la verdad, y relatar la acción tal y como fue, algo que no era común encontrar en la prensa, ni integrista ni independentista, que se disputaban los datos como aparece en la novela de Raimundo Cabrera *Episodios de la guerra* (1898), y de lo cual hay numerosos ejemplos en la literatura de ambas partes e incluso en la literatura norteamericana asociada al periodismo amarillista.

Si la historia oficial, escrita por los partidarios del gobierno colonial, omitía estos datos, Manuel de la Cruz y otros revolucionarios no tenían inconvenientes en decirlos. Para ellos eran otro ejemplo de la valentía de los cubanos ante un ejército mucho mejor apertrechado que pasaba por las armas incluso a los prisioneros. Sus críticas a los soldados peninsulares y a la historia oficial muestran entonces su objetivo de contar una narración que pudiera leerse a contrapelo de los relatos bélicos que producían el ejército de la Corona. De ser un contra-discurso de la memoria de la guerra, en que los mambises aparecen como héroes, y no como tropas que huyen constantemente o que asesinan a sus hijos. Una contra-historia o una contra-memoria (Foucault 153-54), escrita y publicada nada menos que en Cuba, cinco años antes de estallar la última guerra de independencia en la cual moriría José Martí. Es una historia en la que se unen los hombres y la naturaleza formando “centauros” que se abalanzan con sus machetes contra los soldados españoles. En una parte de la narración escribe Manuel de la Cruz:

El brigadier González Guerra coronó la altura. Perfilóse en la cumbre gigantesco [sic] y soberbio, como la efigie simbólica de nuestra caballería, como la imagen viva de la audacia y el valor de nuestros centauros, teniendo por pedestal la montaña orillada por el abismo y arrullada por los mugidos del río. (*Episodios*, 119)

Nuevamente, la naturaleza cobra vida en el soldado. Es parte de su cuerpo. Él es el animal mitológico erguido sobre la colina. Él es la “efigie simbólica” de la caballería insurrecta. En esta y otros bocetos de la lucha, Cruz logra atrapar toda la emotividad de la guerra. Crea escenarios naturales, que como dice Martí tal parece que “corean” las hazañas de los revolucionarios. Les sirven de pedestal y ellos arriba lucen como victoriosos.

Si esta era la forma en que describen los independentistas el paisaje donde peleaban ¿cómo reflejan esta naturaleza los soldados españoles? Para quienes escriben en contra de los mambises o de la guerra, la naturaleza será un aliado de los independentistas y reflejará la ferocidad de sus adversarios. Como consecuencia, los mismos espacios rurales o selváticos que describe Manuel de la Cruz con imágenes llenas de color y religiosidad, significarán o provocarán imágenes de encierro, pérdida de uno mismo o de conflicto en los relatos de los soldados integristas. Será un lugar que exprese rechazo y fobias, es decir, desamor por la naturaleza. Difícilmente podía ser de otra forma para un soldado español que no estaba acostumbrado al paisaje y no podía reflejarlo como un nativo que luchaba por su patria y había desarrollado una relación especial con su entorno a través de la literatura y la vida cotidiana. Esto explica, como dice Yi-Fu Tuan en *Topophilia: a Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, la percepción de numerosos viajeros y conquistadores españoles que vinieron al Nuevo Mundo en el s. XVI haya sido originalmente de rechazo o desinterés por la naturaleza. Así, el desierto americano, dice Yi-Fu Tuan, fue visto antes que todo por los primeros colonizadores como un lugar amenazante lleno de indios y de demonios (*Topophilia*, 63). No fue hasta mediados del XIX que los románticos europeos comenzaron a apreciar este entorno y lo celebraron en sus poemas.

En el caso de los soldados españoles, muchas veces el terreno en que luchaban se convertía en su peor enemigo, y los independentistas que lo conocían muy bien lo utilizaban para derrotarlos. Máximo Gómez decía que sus mejores “generales” eran los meses de junio, julio y agosto, los meses en que hacía más calor, humedad y lluvia, y producía todo tipo de enfermedades tropicales como la malaria, la disentería y la fiebre amarilla (Fraginals, *España / Cuba*, 250). Las estadísticas le dan la razón. En los tres años que duró la última guerra de independencia en Cuba (1895-1898), murieron a causa de los combates un total de 3.101 soldados. En cambio, murieron de enfermedades 41.288, es decir, el 93,01% del total (Pascual “La prensa de España”). Los soldados españoles jóvenes e inexpertos que no estaban familiarizados con la manigua, ni estaban acostumbrados a las largas marchas entre los mosquitos, la humedad, el calor y los pantanos sufrían en exceso de estos padecimientos con lo cual es de suponer que tales inconveniencias reaparezcan con insistencia en sus obras. Eduardo, el prometido de Rosita en la novela de Eusebio Sáenz y Sáenz *La Siboneya o Episodios de la guerra de Cuba* (1881) termina muriendo a causa de la fiebre amarilla, “implacable enemigo del peninsular, que acecha los momentos de apocamiento y debilidad” (*La Siboneya*, 283). En su novela, el terreno en que pelean los españoles se convierte también en un lugar

extraño, ya que aceleraba el crecimiento de los cuerpos, la fertilidad y la lujuria de las criollas. Era un lugar que deseaban “poseer”, sin embargo, estaba lleno de peligros ya que las mujeres mambisas como el caso de Irene Cejuda, un personaje independentista en su novela, y la misma naturaleza podían representar innumerables dificultades, en forma de enfermedades o intransigencia. Hasta las frutas tropicales, pensaba Sáenz y Sáenz podían causarles la muerte a los españoles. Un ejemplo era el mango, una fruta que le gustaba muchísimo a los cubanos, pero que según afirmaba el narrador era “nociva” para los peninsulares.

Infinitos casos se han sucedido que por comerla el soldado, a veces por la precisión de alimentar a cualquier precio sus débiles fuerzas, atraído así bien por su exquisito gusto y forma, [...] se obtiene segura y rápida muerte, cuya prohibición alcanza al plátano y guayaba, para cuya digestión se recomienda cuando de esta fruta se ha hecho excesivo uso, la leche de vaca bebida a continuación. (123)

Según cuenta este militar, los mosquitos eran tales enemigos que se dio el caso de un artillero que a las pocas horas de ser acosado por estos y no pudiendo defenderse “su mente sucumbió saeteado, mártir del vampiro agujijón, el cual serviría como arma de empuje e irresistible contra el enemigo si se pudiese ordenar y disciplinar” (164). Se puede comprender, entonces, que la perspectiva que adopta el soldado extranjero en relación al paisaje se origine a partir de un sentimiento de desamor, de fobia o de alienación. Tanto que en otra novela de la guerra, *La Cariátide*, de Ubaldo Romero Quiñones (1843-1914), el narrador afirma igualmente que en Cuba “por lo feracísima, lo irregular de la guerra, por el temperamento, clima y alimentos, contrarios al peninsular y mortales enemigos suyos; hacen cambiar allí los elementos del arte más estratégico de sorpresa” (152). Los revolucionarios, a pesar de que tenían pocas armas, conocían muy bien el terreno y hacían que las tropas españolas se internaran en la manigua, persiguiéndolos por días, lo cual significaba una guerra de desgaste. Por eso Ubaldo Romero se quejaba del abandono y sufrimiento de los soldados peninsulares en Cuba,

el olvido, que padecen los destacamentos por la complicación de los medios del enemigo, la topografía movediza de aquella flora exuberante, y el diluviar de aquellas torrenciales aguas; en cuyos ríos fermentan los elementos más venenosos y dañinos; donde todos padecen por sus partes, en desnudez, en hambre y en fiebre. (154)

En estas narraciones el paisaje “feracísimo,” y “exuberante” se convierte en el enemigo principal y oculta un universo dañino, de “atmósfera de fuego”, “marchas terribles,” “terreno fatal” y epidemias ante las cuales los soldados españoles no podían hacer nada. Los ejemplos sobran, solo mencionaré tres de ellas. El diario que escribió Antonio del Rosal Vázquez de Mondragón, *En la manigua: Diario de mi cautiverio* (1879), y las narraciones de A. López García *Cuadros*

de la guerra. *Acción de Cacarajícara por un testigo* (1896), y de Ricardo Burguete (1871-1937) *¡La guerra! Cuba, Diario de un Testigo* (1902).

En el primero de estos testimonios, Antonio del Rosal habla del miedo a contraer el tétano cuando llovía en el campamento de los mambises: “empezó a llover de una manera horrible y yo a temer que si se mojaban nuestras heridas nos acometiese el tétano” (*En la manigua*, 34). En su caso la narración se vuelve aún más angustiada, ya que debe atravesar como prisionero el bosque con los pies descansos y ensangrentados. El hambre, las calenturas, y la lluvia torrencial, se unía al peligro de hallar cocodrilos, pejes y mosquitos, con aguijones tan grandes que “traspasaban la ropa,” y hacían la experiencia insoportable (*En la manigua*, 96). Su experiencia de temor, además, se acrecentaba por ser un prisionero, y estar rodeado de gentes que despreciaba y a quienes llama casi todo el tiempo “salvajes” (*En la manigua*, 36). Lo que hace que su trayectoria a través de la selva se convierta en otro *vía crucis*, y que para los lectores españoles que no tenían ninguna experiencia, ni conocían Cuba, estas marchas interminables mostraran el panorama brutal al que se enfrentaban los soldados en la manigua y la heroicidad del propio Rosales en acometerlo.

Por otro lado, en la última de estas narraciones, escrita supuestamente a partir de las notas que escribió Burguete mientras realizaba distintas operaciones en el terreno cubano, las descripciones de la topografía son tantas, y reiteradas que tal pareciera que el oficial no lucha contra los mambises sino contra la maleza.

Comienza el diario con su partida de España, y durante la marcha el narrador escribe pequeñas notas sobre lo que le va sucediendo. Tan pronto como comienza a adentrarse en la selva cubana, nota “el clima tan falaz como el enemigo que vamos a combatir” (*¡La guerra! Cuba*, 80), y por “falaz” el narrador tiene en mente: engaño o mentira a la que recurrían también los mambises para despistar a las tropas peninsulares. Los peñascos estaban cubiertos por una “fiera vegetación” (*¡La guerra! Cuba*, 87), y cualquier ruido en la noche le parecía un peligro. La selva se convierte en los soldados mambises que se esconden detrás de ella, la conocen bien y los obligan a ir por los pasajes más escondidos y difíciles para desgastarlos. De hecho, es posible ver cómo los soldados independentistas se confundían literalmente con el paisaje cuando recordamos que muchos de ellos, negros, andaban casi desnudos, y asaltaban de noche a machetazos a los soldados peninsulares. En una foto del archivo de la guerra del 98, titulada “A scout hiding under palm leaves”, aparecida en el libro de John Hemmet, *Cannon and Camera: Sea and Land Battles of the Spanish-American War in Cuba*, puede verse, la forma en que se camuflaban los exploradores de las tropas independentistas, cubriéndose el cuerpo

y la cabeza con pencas de palmas (112). La misma destreza para ocultarse aparece en otra fotografía del libro titulada “Cuban scouts concealed behind stumps of trees” (122), donde es difícil distinguir entre los troncos de los árboles muertos y la ropa blanca que usaban los independentistas, ropa que muchas veces era hecha con fibras de árboles como el sombrero que llevaban, hecho de yarey.



Copyright, 1898, by W. R. Hearst.

A scout hiding under palm leaves.



Copyright, 1895, by W. R. Hearst

Cuban scouts concealed behind stumps of trees.

En una parte de su narración, Burguete cuenta cómo en medio de una de estas largas marchas, los españoles entierran a varios soldados a los pies de un jobo solitario. El entierro es triste, y el jobo viejo y podrido lo que parece ser es una muestra simbólica de la victoria de la naturaleza cubana sobre el soldado extranjero. El único consuelo es que el narrador sabe que el jobo va a morir y si entierran a los hombres a sus pies, estos de todas formas no lo iban a vivificar. Burguete, un militar de carrera, entiende entonces que la guerra en este terreno rompe con la teoría militar. El enemigo busca como escudo y aliado el “poderoso” terreno, y “hay que vencer a los dos” (*¡La guerra! Cuba*, 110). Afirma: “No es posible conciliar el sueño entre la nube de mosquitos que nos asalta. Fuera del espacio libre que deja el vaho de la chimenea, los diminutos animalejos lo invaden todo. Asaltan los ojos, los oídos, las narices, y acaban por respirarse y mascarse como diminuto polvo” (*¡La guerra! Cuba*, 125). Aun así, guarda sus mayores muestras de fobias para las enfermedades y las epidemias que se escondían en los ríos y que amenazaban con acabar con ellos. Cuando llega a un pueblo cerca del Río Cauto, nota que “el pueblo duerme su miseria sobre un pantano verdoso y mal oliente” (*¡La guerra! Cuba*, 129), y que “este lleva fama de insalubre y es sabido que en él se incuban todas las enfermedades infecciosas y a que la muerte hace periódicas y poderosas siegas con el auxilio del tífus, la disentería y la fiebre perniciosa” (*¡La guerra! Cuba*, 130).

Este tipo de descripciones se repetirá en otras novelas y literaturas nacionales que hablan de la guerra y reflexionan sobre el terreno donde visitantes o extranjeros tienen que combatir a los naturales, como en *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha en Brasil. En el caso de las novelas de la guerra de Cuba, esta dicotomía refleja también la tensión entre “patria” e “imperio”, en la cual no se manifiesta de forma pareja el “amor por la tierra”, y es lógico que así fuera ya que el patriota, como dice Yi-Fue Tuan, se apoya en una “experiencia íntima” con el

lugar, mientras que la noción de imperio se basa en el “egotismo colectivo y el orgullo” (*Topophilia*, 101). Por tanto, el caso de los soldados españoles no podía ser diferente al de los romanos en el primer siglo de nuestra era o al de los ingleses en el s. XIX. Ninguno podía sentir un afecto íntimo o emocional con el paisaje, sentir miedo por su fragilidad o sentir compasión, lo cual produce un sujeto paradójico y alienado, atravesado por contradicciones, que lucha por mantener el pedazo de tierra dentro del Imperio, de poseerlo, pero al mismo tiempo rechaza ese pedazo porque en él posiblemente irá a morir.

Por eso en lugar de encontrar imágenes de lirismo en sus narraciones de la guerra, aparecen en estas novelas un lenguaje realista, con referencias a las enfermedades infecciosas, las llamadas “topografías médicas”, la decadencia de los criollos, la pobreza y el desastre que dejaban los enfrentamientos, llegando incluso a ser un dispositivo por el cual fundamentar la “inferioridad” natural de los cubanos frente a los españoles. En tal sentido, la estética naturalista y las teorías de Cesare Lombroso le permiten a Eduardo López Bago en *El Separatista* (1895), hallar coincidencias entre la naturaleza física de los cubanos y su decadencia moral, y lo mismo hará Juan Bautista Casas y González en *La guerra separatista de Cuba* (1896). Estos, como los otros que hemos analizado aquí, producen textos de combate, cuya estética y sentido se alejan de la forma en que se describían a sí mismos los cubanos. Por eso, la forma en que describen los soldados españoles las guerras de Cuba tiene más puntos de coincidencia con la narración de Ramón Roa, que a pesar de haber sido independentista muestra un imagen pesimista de los criollos. Ni a Manuel de la Cruz, ni a Martí le interesaba mostrar tal imagen y pobreza, ni verse derrotados. Todo lo contrario. Ellos trataban de incentivar el espíritu patriótico y mostrar la naturaleza “coreando” a los libertadores, razón por la cual usan la poesía y el impresionismo literario, que si bien en Europa había servido para exaltar la vida social de las clases altas, las fiestas, las carreras de caballo, los amaneceres fríos y los lugares exóticos, en Cuba sirve para exaltar la violencia contra el régimen colonial. En cuyo caso la modernidad estética le da la mano a la modernidad política, continuando de esta forma la dupla semántica entre amor a la patria y naturaleza autóctona que había surgido con el romanticismo. Consecuentemente, de los independentistas de este periodo, el único que se atrevió a romper con esta dupla fue Julián del Casal, lo cual le motivó el rechazo de muchos de sus contemporáneos, que veían como incompatible su desprecio del paisaje cubano y su lealtad a la patria.

Resumiendo, entonces, tenemos que en la literatura de la guerra cubano-española podemos encontrar dos tipos de naturaleza, una representada a través de la topofilia y otra de la topofobia. La primera es típica del nacionalismo

hispanoamericano que hacía loas al paisaje, las frutas como la piña y que sirvió de base a la identidad hispanoamericana desde principios del siglo XIX. El otro es típico de los soldados que escriben sobre la guerra, están fuera de sus casas, y hablan de estas mismas frutas y lugares de una forma que solo produce temor y distancia. Ninguna de las dos formas representa el objeto en su condición real. Más bien, representa los sentimientos de los autores, sus emociones ante la situación que los rodea. En *Episodios de la guerra*, Manuel de la Cruz describe una naturaleza poética y familiar. Aísla elementos del paisaje y los convierte en objetos de arte para darles valor estético y patriótico. Son imágenes intensamente visuales que rivalizan con las de un cuadro impresionista que es en sí un objeto de la alta cultura europea. De ahí que cada descripción adquiera individualidad o tenga una cualidad superior que solo puede encontrarse en los “museos” o en otras latitudes del planeta. Asimismo, cuando De la Cruz habla de los héroes cubanos los retrata como si fueran a posar ante un pintor o fueran una estatua. Sus mambises tienen gestos heroicos y supremos que los convierten en seres de la mitología clásica. Por eso sus “episodios” son tan diferentes de los que retrataron Antonio del Rosal, Eusebio Sáenz y Sáenz, Ricardo Burguete y otros. Lo cual no quiere decir que en ocasiones podamos encontrar en sus libros alguna imagen bella. Significa únicamente que los aspectos oscuros, grotescos y tenebrosos son los que terminan imponiéndose y eclipsando sus obras, dándole la idea general al lector del fracaso, la alienación que sentían los soldados, o del “desastre” que significó el proyecto colonial. Es un discurso que ya había aparecido en las crónicas de la Conquista de América y en narraciones coloniales donde el desplazamiento de Europa a América deja entrever una evolución en términos de tiempo y espacio en el protagonista, que regresa al *illo tempore*, como decía Eusebio Sáenz y Sáenz en *La Siboneya*, que no era otro que el de los indios y la barbarie. La topofobia en tales circunstancias es solo un dispositivo a través del cual se hace visible la frustración del soldado peninsular que sale de la civilización europea y de su patria, y cae en el espacio del otro, en la selva monótona, tupida e impenetrable de América.

Obras citadas

Acosta Alvear, Francisco. *Compendio histórico del pasado y presente de Cuba y de su guerra insurreccional hasta el 11 de marzo de 1875: con algunas apreciaciones relativas á su porvenir*. Madrid: Imprenta á cargo de Juan José de las Heras, 1875.

- Béjar, Eduardo C, y Pedro Barrera. "Romanticismo y poesía romántica en Hispanoamérica: una propuesta crítica." *Poética de la nación. Poesía romántica en Hispanoamérica (crítica y antología)*. Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1999. 1-49.
- Berrong, Richard. *Putting Monet and Rembrandt into words: Pierre Loti's recreation and theorization of Claude Monet's impressionism and Rembrandt's landscapes in literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2013.
- Burguete, Ricardo. *¡La guerra! Cuba, Diario de un Testigo*. Barcelona: Maucci herms, 1902. Impreso.
- Casas y González, Juan Bautista. *La guerra separatista de Cuba, sus causas, medios de terminarla y de evitar otras: estudios acerca del régimen y administración de España en Ultramar, seguidos de una disertación sobre los caracteres de la civilización hispano-americana*. Madrid Est. Tip. de San Francisco de Sales 1896.
- Collazo, Enrique. "De comandante Enrique Collazo." *Destinatario José Martí*. La Habana: Ediciones Abril, 2005. 209-11.
- Cruz, Manuel de. *Episodios de la Revolución Cubana*. La Habana: Establecimiento tipográfico de O'Relley, 1890.
- _____. "Pierre Loti." *Obras de Manuel de la Cruz*. I. Estudios Literarios. Madrid: Saturnino Calleja, 1924. 97-129.
- Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews/ Michel Foucault*. Ed. Donald F. Bouchard. Ithaca: Cornell UP, 1977.
- Hemmet, John. *Cannon and Camera: Sea and Land Battles of the Spanish-American War in Cuba, Camp Life and the Return of the Soldiers*. New York: Appleton & Company, 1898.
- López Bago, Eduardo. *El Separatista. Novela médico-social*. La Habana: Galería Literaria, 1895.
- Márquez Sterling, Manuel. "Manuel de la Cruz." *Episodios de la Revolución Cubana*. 2nd Edición corregida y aumentada. La Habana: Miranda López Seña, 1911. v-xi.
- Martí, José. *Obras Completas*. 28 vols. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963-75.
- Molina, Galindo. "La modalidad impresionista en la obra de Martí." Tesis de doctorado Universidad de California, 1966.
- Moreno Friginals, Manuel. *Cuba / España, España / Cuba historia común*. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 2002.
- Pascual, Pedro. "La prensa de España, Cuba, Puerto Rico y Filipinas y las guerras de independencia (1868-1898)" Ponencia para el VI Encuentro de

Latinoamericanistas Españoles. Área de Cultura, Educación, Comunicación, Lengua y Literatura. Coordinador: José Luis Rubio Cordon. Madrid, 1997. [En línea]

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/cecal/encuentr/areas/historia/3h/prescuba.htm>

Quiñones, Ubaldo Romero. *La Cariátide. Novela por la Guerra de Cuba*. Madrid F.G. Pérez 1897.

Roa, Ramón. *A pie y descalzo. De Trinidad a Cuba 1870-71. (Recuerdos de campaña)*. La Habana: Establecimiento Tipográfico calle O'Reilly, 1890.

Rodríguez-Embil, Luis. *José Martí, el santo de América: estudio crítico-biográfico*. La Habana, 1941.

Rosal Vázquez de Mondragón, Antonio del. *En la manigua: diario de mi cautiverio*. Madrid: Imprenta del indicador de los caminos de hierro, 1879.

Sáenz y Sáenz, Eusebio. *La Siboneya o Episodios de la guerra de Cuba*. Cienfuegos: Imprenta de Manuel Muñiz y García, 1881.

Schulman, Iván. *Painting Modernism*. New York: State University of New York Press, 2014.

Tuan, Yi-Fu. *Topophilia: a Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1974. Impreso.

Vitier, Cintio. "Manuel de la Cruz como caso estilístico." *Revista de la Biblioteca Nacional*, 1967. 25-48.