

LA CAÍDA DE UN HÉROE Y EL SECUESTRO DE UN MITO

ANTONIO ALVAREZ PITALUGA

A la memoria de Francisco Pérez Guzmán.

Los vínculos entre la cultura y el poder han sedimentado las relaciones sociales de la modernidad. Han sido la base más sólida desde la cual se han estructurado las hegemonías culturales en el estado moderno. En ese sentido, el arte moderno permite estudiar y comprender cómo la burguesía y otras clases sociales han legitimado sus intereses y condición social en y desde él. En la modernidad el arte se ha configurado como un cuerpo que contiene -en casi todas sus expresiones- las venas por donde circulan y transcurren las relaciones sociales. 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. La repetida frase “el arte por el arte”, es hoy una historia infantil para un público adulto. Junto con los medios de comunicación, las manifestaciones artísticas y literarias en la cultura moderna son conductoras de relaciones de poder.

En la Italia renacentista podemos encontrar las primeras concreciones de la dominación burguesa y su relación con el arte moderno. A principios del siglo XV Florencia era el centro del comercio europeo. En 1410 una poderosa familia asumió el control político de toda la república. El apellido hizo historia: los Médicis. Muchos historiadores han expresado que mientras los Médicis controlaron a Florencia esa ciudad tuvo un peso importante en Europa. Durante tres siglos la familia prolongó su poder político. ¿Cómo lo lograron?, a través de varios métodos entre los que se destacaron las redes de amigos y clientes políticos que les garantizaban el control y conservación de los cargos públicos en la estructura política del pequeño estado. Articularon sus relaciones de poder sobre la base del secreto, el compromiso, la compra y venta de los cargos, el tráfico de favores e influencias y hasta el asesinato político. Pero el mecanismo de relación más notorio fue el control y producción de una cultura artística que legó íconos a la cultura universal.

Patrocinaron a pintores, escultores, músicos, poetas; también joyeros, orfebres y arquitectos. Leonardo da Vinci, Benvenuto Cellini, Miguel Ángel Buonarroti, Sandro Botticelli, Rafael Sanzio y otros, fueron favorecidos por ellos en determinados momentos de sus carreras. En el arte promovido por la familia se reproducía su poder, su opulencia. Los Médicis fueron uno de los primeros grupos políticos de la modernidad en convertir el arte en una forma de propaganda ideológica del estado, de relaciones públicas, de poder político.

El renacimiento dotó a la humanidad de sus grandes creaciones artísticas, época en la cual encontramos no solo los primeros estudios teóricos sobre el poder y la dominación, sino, además, disímiles ejemplos de relaciones de poder presentes en el contenido de obras artísticas y literarias, lo que nos permite comprender y constatar cómo desde la producción cultural se ejerce el poder y la dominación.

Burguesía azucarera y cultura nacional

En la evolución histórica de Cuba la relación ideológica entre arte y poder no estuvo ausente, tampoco en el resto de las otras manifestaciones artísticas y literarias. En febrero de 1818 el pintor francés Juan Bautista Velmay complacía las ansias de una burguesía esclavista sedienta de legitimar su status social en plena expansión económica, al fundar la Academia de Pintura de San Alejandro. Antes del nacimiento de la academia ya algunos grabadores y pintores de retablo venía reflejando en sus obras el orden social de una sociedad esclavista en ascensión a través de tres temas claves: los mitos religiosos del catolicismo, los personajes adinerados pertenecientes a la élite del poder y las potencialidades tecnológicas de la industria azucarera.

La Academia de San Alejandro dio inicio al llamado periodo academicista de la pintura cubana (1818-1927). Durante esa extensa etapa las obras pictóricas se produjeron bajo el imperio estético de la norma academicista europea, sobre todo francesa, italiana y en menor medida la española. Con resultados de distintos niveles lograron alcanzar con mayor o menor éxito el reflejo de la sociedad colonial y postcolonial que de manera plena se ajustó a los intereses ideológicos de aquella burguesía azucarera que transitó del siglo XIX al XX¹.

Al desarrollarse el ciclo independentista nacional (1868-1898) en la segunda mitad del siglo XIX, la burguesía no se mantuvo al margen de ambos hechos. Fue en la segunda gesta revolucionaria donde concentraron sus mayores esfuerzos para capitalizar la propia revolución en sí. Por diversas razones el universo colonial de 1895 había dejado atrás en muchas de sus características a la sociedad de 1868, por lo que la Revolución del 95 se desarrolló en condiciones diferentes a la contienda del 68. La sociedad insular del 95 se había perfilado mucho más hacia un capitalismo dependiente que transitó hacia el siglo XX portando consigo un sin fin de complejas problemáticas sociales.

Si una característica puede particularizar el proceso del 95 es su complejísimo espectro ideológico, que todavía hoy los historiadores cubanos no hemos logrado descifrar del todo. Ya antes de empezar la contienda patriótica la burguesía azucarera dio pasos evidentes para impedir el estallido revolucionario del 24 de febrero; pero al no poder evitarlo, desde ese mismo instante reformuló su estrategia ideológica en aras de mantener su hegemonía cultural colonizante. Antes, durante y después de la revolución, la burguesía y otros grupos de poder produjeron una cultura artística y literaria desde la cual se valieron para reproducir y conservar su poder. Ambas acciones fueron articuladas sobre la base de un principio ideológico bien definido: apropiarse de la mitología patriótica y revolucionaria generada por las gestas independentistas para capitalizarlas según sus patrones clasistas; de ese modo, los mitos, hechos y héroes de la revolución serían ubicados en el panteón de la historia nacional en función de justificar un orden social de dominadores y dominados.

Dicho proceso no finalizó en 1898 con el fin de la guerra. Continuó a lo largo de toda la república neocolonial. Este complicado fenómeno es posible rastrearlo desde la propia pintura academicista como una muestra irrevocable de la relación entre

¹ El investigador Francisco López Segrera al analizar la relación entre la ideología y la pintura academicista cubana del periodo colonial, expresó que el estado español al respecto se sentía: "...altamente satisfecho de este espíritu tradicionalista que en ella anidaba y que correspondía tan profundamente a su propia ideología." En:[Instituto de Literatura y Lingüística (2002)], p. 379.

aquella cultura y el poder. Uno de los grandes logros estéticos del arte academicista de la etapa republicana fue la composición pictórica *La muerte del General Antonio Maceo*, creada por Armando García Menocal en 1908. La obra es una llave maestra para decodificar una de las estrategias culturales de la burguesía de entonces para la capitalización de la gesta del 95.

Arte e ideología: una relación hegemónica innegable

El lunes 7 de diciembre de 1896 se produjo en las afueras de La Habana el combate de San Pedro, acción militar donde cayó en combate del lugarteniente general del Ejército Libertador de Cuba, Antonio Maceo Grajales. Se trató del hecho bélico más polémico del independentismo cubano. Dos motivos centrales le otorgaron tal carácter, el primero refiere la terrible paradoja de que fue un suceso sin envergadura militar donde inesperadamente perdió la vida el Titán de Bronce. El otro motivo parte de la gran cantidad de versiones que sobre la acción escribieron varios de sus protagonistas o historiadores desde la semana siguiente del evento hasta casi ochenta años después. Hasta 1974 existían cuarenta y siete versiones escritas por treinta y uno autores. Ese año el historiador Francisco Pérez Guzmán publicó una profunda investigación en la cual sentó pautas historiográficas que de varios modos pusieron fin a aquellas viejas y encendidas polémicas². Para hacerla tuvo que reconstruir el trágico acontecimiento aportando así la versión cuarenta y ocho, siendo la última hasta el día de hoy. Muchos historiadores coinciden que es la más elaborada y completa hasta el presente.

El combate es un asunto histórico analizado y conocido suficientemente por más de una generación de historiadores. La cultura artística y literaria también ha tratado el tema de la muerte de Maceo mediante diversas obras. Los historiadores solemos acercarnos a dichas creaciones con una mentalidad tradicional que no impide, más allá de la lectura o contemplación visual, captar la base motivacional que ha fundamentado muchas de estas realizaciones: la relación entre sus códigos estéticos, la ideología y el poder. En términos de producciones artísticas y literarias de lo que se trata no es solo de leer o contemplar para reproducir linealmente un hecho histórico, sino de reconstruir e interpretar la organización social y el carácter relacional de un período histórico.

Muy poco se ha reparado en la compleja relación entre la historia, el arte y la ideología que contiene la obra artística más alegórica a la muerte del lugarteniente Antonio Maceo en el devenir de la cultura nacional. Esa relación puede ser analizada como una vía que nos permita comprender la estrategia cultural de la burguesía cubana en pos de capitalizar la mitología independentista y hasta una parte importante de las dinámicas ideológicas de la propia insurrección mambisa. Y es que la contienda de 1895 fue una revolución moderna sustentada en focos de producción culturales los cuales determinaron buena parte su propio destino. Descifrar los códigos históricos e ideológicos que componen la obra nos llevará no solo a corroborar esa relación sino también, a conocer cómo se articularon ciertas estructuras de la hegemonía cultural, la misma que desde el 20 de mayo de 1902 continuó viabilizando la posición dominante de la burguesía como clase hegemónica nacional.

²[Pérez Guzmán, Francisco (1974)]. La versión sobre la muerte de Antonio Maceo que aparece en ese libro es la base fáctica de los análisis de este artículo.

El famoso óleo de García Menocal recoge el instante de la muerte de Antonio Maceo cuando su cuerpo ya inerte se tomado por algunos de sus subordinados que intentaron sacarlo del campo de batalla. En aras de una mejor comprensión histórica de la obra, la muerte de Maceo puede ser dividida en cuatro secuencias, las cuales fueron: 1- cuando es mortalmente herido y su cuerpo cae del caballo al suelo, 2- al reunirse en torno a él un pequeño grupo mambí que de manera estupefacta constató la fatal realidad, 3- el difícil intento sacar el cuerpo ya sin vida del terreno donde combatía y finalmente, 4- el rescate del cuerpo junto con el de Francisco Gómez Toro. Es importante aclarar un detalle, en cada una de ellas no participaron siempre los mismos hombres, o sea, que algunos estuvieron en más de una secuencia, otros solo lo hicieron en una. La obra de Menocal se centra en la tercera secuencia.

Para crear el óleo, el renombrado pintor tuvo como principales fuentes de información histórica los testimonios de dos testigos del fatal combate de San Pedro, el mayor general Alberto Nodarse Bacallao y el general de división José Miró Argenter. Una vez concluido y desde sus primeras exhibiciones públicas la composición generó inmediatas polémicas y desacuerdos entre muchos de los hombres que presenciaron la acción o estuvieron relacionados con ella. Palabras como falsedad, inexactitud, aproximación y mentira, fueron mentadas constantemente entre varios de los protagonistas y mambises que evaluaron el cuadro. El coronel Dionisio Arencibia -participante del combate- llegó a afirmar que se trataba de una “mentira histórica”³. Efectivamente, una detenida contemplación visual nos devela diversas inexactitudes históricas, es decir, elementos y hechos que no se ajustaron al acontecimiento o fueron alterados; pero... ¿por qué ocurrió esto?, ¿cuáles intenciones existieron para hacerlo? En aquella vieja polémica todavía hoy se encuentran claves históricas que nos permiten acceder a las razones ideológicas que la produjeron: el secuestro de la Revolución de 1895 por parte de la burguesía cubana de entonces. Adentrémonos sin más en la obra para llegar a conocer esa realidad. Al detenernos frente al discutido cuadro afloran una a una esas inexactitudes, agrupadas en tres ejes fueron:

- La polémica estalló cuando varios participantes quedaron atónitos al notar que las posiciones y lugares de los hombres que estuvieron alrededor de Maceo fueron alterados. Al caer el Titán mortalmente herido al suelo los hombres que se reunieron en torno a él fueron su médico personal Máximo Zertucha quien lo reconoció de inmediato, comandante Juan Manuel Sánchez, quien lo sostuvo con sus brazos y le expresó: “Qué le pasa, general”⁴, coronel Alberto Nodarse, general Miró Argenter (existe un criterio que ni siquiera llegó a desmontarse del caballo)⁵, teniente coronel Alfredo Jústiz que murió al día siguiente, comandante Ramón Ahumada, capitán Fermín Otero y el general Pedro Díaz que distante a unos metros de la escena arribó súbitamente al ver lo ocurrido (secuencia número dos). Al contemplar el desastre, Miró, Zertucha y Díaz cayeron es un fuerte shock emocional que los condujo a abandonar la escena aduciendo diferentes motivos. Ramón Ahumada, Fermín Otero, Alfredo Jústiz,

³[Delgado, Miguel (1954)], p. 20.

⁴[Pérez Guzmán, Francisco (1974)], p. 172.

⁵[Delgado, Miguel (1954)], p. 15.

Juan Manuel Sánchez y Alberto Nodarse continuaron intentando tomar el cadáver para retirarlo hasta ser todos heridos (secuencia número tres). Sánchez y Nodarse se retiraron de últimos⁶. Pero al observar el cuadro vemos una nueva distribución de los papeles y lugares: Maceo se encuentra sostenido por la espalda con las manos y cuerpo de Miró Argenter, su hombro derecho es tomado por Alberto Nodarse y sus piernas por Juan Manuel Sánchez. En esta nueva versión, Miró, que se retiró casi de inmediato, ahora se encuentra intentando sacar el cuerpo con un protagonismo determinante al sostener casi todo el peso del general. Nodarse también posee un alto protagonismo al mirar fijamente al mito ya fallecido. Sin embargo, Manuel Sánchez el hombre que sostuvo el cuerpo al caer del caballo e intentó retirarlo por varios minutos es aquí relegado doblemente. Primero fue ubicado sosteniendo los pies, es decir, una posición secundaria frente a las de Miró y Nodarse, y segundo, al estar de espalda su rostro quedó irreconocible para siempre. ¿Por qué relegar de esa manera a Juan Manuel Sánchez?, ¿con qué objetivo fueron *reubicados* Miró y Nodarse en las dos posiciones más cercanas a Maceo? Si Miró abandonó el lugar desde los primeros instantes, como lo hicieron Zertucha y Díaz, y después fue colocado en la pintura sosteniendo el cuerpo, ¿por qué no fueron incluidos también estos dos últimos?, ¿por qué omitieron a Ahumada y a Otero?; dichas omisiones y cambios, ¿fueron simples olvidos o definidas intenciones? El escándalo fue tal que en la sesión del 3 de febrero de 1909 del Ayuntamiento de La Habana, su Presidente citó a declarar a Miró y Nodarse por estas omisiones y cambios, de manera particular: “. . . por aparecer los dos en el cuadro *cargando* a Maceo, declarando el primero, y adhiriéndose a lo dicho por Miró el segundo, “que si bien faltan algunos detalles de menor importancia, en general se ajusta a la realidad”⁷. Véase que uno de los puntos de la polémica estriba en que ambos aparecen “*cargando*” el cuerpo; a su vez, reconocen que “*faltan algunos detalles*”. ¿Por qué estas inexactitudes de los dos principales testimoniantes que tuvo Menocal para hacer su obra? Vayamos por parte.

Máximo Zertucha no fue una figura relevante dentro de los sectores o clases dominantes de la Cuba de entonces. Terminó sus días como simple jefe de sanidad en el poblado habanero de Güira de Melena hasta fallecer en 1905. Al no vivir en 1908 sus reclamos no serían estorbo alguno. Una vez concluida la guerra y después de iniciada la república la trayectoria política y social de Juan Manuel Sánchez -con grados de coronel- tuvo una vida poco notoria. Se desempeñó como presidente del Ayuntamiento de Güira de Melena, de su Junta de Educación y del Centro de Veterano. En su pequeña finca vivió fuera de la política nacional hasta que murió en 1934. El teniente coronel Ahumada al parecer no tuvo una vida política ni social conocida (según las fuentes consultadas); de hecho, ninguna

⁶ [Pérez Guzmán, Francisco (1974)], pp. 174-175.

⁷ [Delgado, Miguel (1954)], p. 20. El subrayo es del autor del artículo.

registra datos personales durante la república ni tampoco sobre su fallecimiento. En igual caso se encuentra el capitán Fermín Otero. Lo cierto es que ellos no fueron personajes relevantes de la política ni la sociedad republicanas de entonces, tampoco miembros de las altas clases dominantes⁸. Pedro Díaz fue representante de la Cámara por la provincia de Pinar del Río entre 1902-1908. Al terminar su cargo se circunscribió a su vida privada en su natal Pinar del Río hasta morir 1924. No debemos olvidar que fue el único negro de los hombres que presenciaron la muerte. Tomando en cuenta las secuelas y esquemas racistas de la inicial república, podemos comprender de antemano porque no fue reubicado en la pintura, a pesar de su discutido papel en el combate, como ocurrió con Miró Argenter. Era necesario mantener la *blancura* de la obra.

Los derroteros republicanos de Nodarse y Miró llegaron a ser bien distintos. El primero fue representante a la Cámara por la provincia de Pinar del Río entre 1902 y 1906, senador entre 1909 y 1913. Se sabe que además alcanzó el cargo de vicepresidente de la Cámara. A su vez, fue un gran Colono del central azucarero Pilar con más de 500 000 arrobas y finalmente en el negocio tabacalero fue un “gran veguero de Artemisa”⁹. Por su parte Miró fue en la república un reconocido intelectual de esas clases dominantes; dedicado a la historia y el periodismo, publicó en 1909 *Crónicas de la guerra*. En 1905 asumió la responsabilidad de la revista *Vida Militar*. Entre 1912 y 1918 fue periodista del periódico *El Fígaro* y también del *Diario de la Marina*, este último, el órgano oficial de la burguesía cubana.

Sin lugar a dudas fueron parte de la llamada generación de “Generales y doctores”, cuya cuestionada actuación nacional ha sido bien analizada por la historiografía y literatura nacionales. Ambos encarnan a las clases sociales dominantes de su época, la misma que desde antes del 24 de febrero de 1895 no opuso a toda radicalidad popular de la contienda.

En el cuadro, tanto el uno como el otro, asumieron mediante su composición un protagonismo que no fue tal en aquel hecho. Esa asunción era parte de aquella estrategia, apoderarse de los grandes mitos de la contienda patriótica para convertirlo en fuentes legitimadoras de su dominación. Una vez tomado el mito, construirán una imagen historiográfica que se hizo notable en los años posteriores: un Maceo combatiente de inmensa fuerza física y moral, pero de pocas dimensiones intelectuales. Le restaron valor y capacidad a su pensamiento que era el de la propia revolución; a su vez, la misma fue presentada como el conjunto de pasajes chismográficos y de una hechología anecdótica que reducía al mínimo su profundidad ideológica, su proyección de transformación social.

Lo anterior explica por qué omitieron, vale decir no incluyeron, al único participante negro y a los de menor rango social. El gran

⁸ La bibliografía consultada condujo a pensar en esta conclusión.

⁹ La información y datos de Nodarse se encuentran en: [Ibarra Cuesta, Jorge (1992)], p. 423.

colono azucarero, el veguero adinerado y vicepresidente de la Cámara junto al intelectual de filiación burguesa se situaron en la obra con un particular protagonismo cuando *cargaron* al héroe y de esa manera se lanzaron a apropiarse del mito popular maceísta. La burguesía sostiene y mira respectivamente al héroe popular con toda la carga simbólica que la pintura admite. El resultado es impresionante: desde sus brazos y miradas toman para sí el mito, lo secuestran de su origen popular para convertirlo en un mito de su élite social. Solo es la primera falta *de algunos detalles*, aun serán preciso otras para completar el secuestro ideológico. Los que protestaron pensaron que se trataban de ambiciones personales, apenas sospecharon de los verdaderos móviles de aquella polémica.

- La figura de Antonio Maceo se encuentra en el centro del cuadro. Aparece sostenido por varios hombres. Según la intención de Menocal, la herida que se observa en el pecho fue la mortal que lo dejó sin vida. Sin embargo, todos los presentes allí sabían que realmente esa herida fue la segunda, producida mientras trataban de cargar el cadáver. Un disparo anterior que impactó en el mentón derecho fracturándolo en tres y que de forma diagonal atravesó la cabeza fue la herida mortal. Inmediatamente cortó la vena carótida e interrumpió la circulación de sangre y oxígeno en el cerebro. Acto seguido perdió la visión del ojo derecho y se desplomó del caballo. Al llegar al suelo ya había fallecido. Apenas trascurrió casi un minuto. ¿Por qué Menocal no reflejó esa primera herida?, ¿tal vez para no desfigurar o afeor un rostro que se necesitaba mantener definido en aras de la belleza estética de la obra? Probablemente haya sido un buen argumento.

Sin embargo, al tener en cuenta el conjunto de todas las inexactitudes, las polémicas generadas y las declaraciones de Nodarse y Miró, el hecho de no haber reflejado el disparo en el rostro les reportó otra manera de apropiación histórica que coincidió con versiones donde Maceo no murió del primer disparo quedando moribundo hasta el segundo; de ese modo, una vez en el suelo y todavía vivo, aquellos dos representantes de la clase dominante fueron los privilegiados en ver morir en sus brazos al héroe de Punta Brava, de ver el tránsito de una vida terrenal a una mitológica donde ellos, o sea, la burguesía, era la encargada servir como intermediaria entre la vida y la muerte que despedía -y a un mismo tiempo recogía en su panteón- al indiscutible guerrero. ¿Cómo explicar entonces que la omisión del disparo en el rostro fuera otro de los motivos de las protestas?

Las propias palabras de Alberto Nodarse pueden ser tomadas como respuesta a esta omisión-apropiación cuando en su versión del 6 de marzo de 1897 y publicada más tarde en 1899 en periódico *La Discusión*, afirmó: “Al inclinarme para cargar al general, recuerdo que éste me abría los ojos y me accionaba con las manos como queriéndome decir algo. . . entre cuatro o seis lo subimos al caballo;

pero al estar ya sobre la montura, una bala atravesó al General por debajo de la tetilla izquierda, privándolo de la vida. . .”¹⁰.

- Una de las inexactitudes más intrigantes del cuadro es la presencia de Francisco Gómez Toro, el hijo de Máximo Gómez. Aparece en la parte derecha mirando tranquilamente a Antonio Maceo, lo hace con el brazo derecho en cabestrillo y un fusil en el izquierdo. ¿Qué motivo tuvo García Menocal al incluirlo en la escena, a partir de los testimonios de Nodarse y Miró, cuando ya a la altura de 1908 era más que definido que Panchito no presencié la muerte, sino que llegó después, cuando el cuerpo había quedado abandonado? En las versiones iniciales de Alberto Nodarse y Máximo Zertucha ambos se atribuyeron el hecho de que Francisco Gómez los ayudó a tratar de levantar el cadáver, pero esa idea fue descartada desde los primeros años posteriores a los acontecimientos de la muerte. En los inicios de la república el tema fue definido. Lo que sí se ventiló por años fue si su muerte había ocurrido por suicidio o por los disparos que recibió mientras trataba de recuperar el cadáver. En los años cincuenta del pasado siglo ese tópico también quedó zanjado; optó por suicidarse antes que caer vivo en manos españolas¹¹. Si en 1908 se sabía que no presencié la muerte, ¿por qué situarlo allí? La respuesta se inicia en una conocida tesis del político español Antonio Cánovas del Castillo.

Durante la revolución del 95 había afirmado que la guerra de Cuba se acababa con dos balas. Muchos historiadores conocen esta tesis política como “la teoría de las dos balas.” Se asentaba en el papel y lugar determinantes que tenían Gómez y Maceo para el independentismo cubano. Al ser ambos grandes mitos populares de la Isla, la relación o cercanía con algunos de ellos proporcionaba una destacada connotación dentro del mambisado y la nación en general.

No caben dudas que Nodarse y Miró habían pensado a las alteraciones que ya antes se comentaron en el cuadro con perfiles ideológicos definidos. A través de ellas el secuestro del mito Maceo se canalizaba; sin embargo, quedaba fuera el mito Gómez, entonces era necesario involucrarlo para complementar la apropiación. ¿Pero cómo hacerlo si Gómez no tuvo nada que ver con la muerte de Maceo? Incluir a Francisco, su hijo, fue la otra inexactitud para lograrlo. Gómez quedó fuertemente golpeado por la muerte de Panchito. Fue un dolor del cual nunca se recuperó. En su Diario de campaña podemos ver que la frase “un machetazo”, refiriéndose al instrumento con que fue asesinado su hijo, aparece de manera inconexa más de ocho veces después del 7 de diciembre de 1896. En 1904 fue visitado en su casa para entregarle la carta de despedida que hizo Panchito antes de morir. No aceptó tales documentos ni tampoco jamás el hecho de que se hubiese suicidado. El dolor de Gómez y su familia fueron siempre respetados a pesar de su carácter

¹⁰ [Delgado, Miguel (1954)], pp. 28-31 (Versión sobre la muerte de Maceo de Alberto Nodarse).

¹¹ [Le-Roy y Gálvez, Luis (1952)]

público. El generalísimo falleció en 1905. Cuando en 1908 se pinta el famoso óleo, la idea de ubicar a Panchito en la escena se presentó como perfecta para involucrar indirecta y sentimentalmente a Gómez; tanto fue así, que la figura de Panchito presenta otra inexactitud más: su brazo derecho en cabestrillo. Él era derecho. Fue herido en el izquierdo en el combate de La Gobernadora el 3 de diciembre de 1896, por lo que ese brazo quedó inmóvil desde aquel día.

En San Pedro pudo utilizar el derecho, hacer fuego mientras pudo, escribir la nota de despedida y suicidarse, pero quedó moribundo hasta ser rematado por los guerrilleros del Peral. Al cambiar el brazo inutilizado del izquierdo al derecho se le quitaba toda posibilidad de suicidarse (como realmente hizo); y así, al no poderse arrebatar la vida, pudo presenciar la muerte. De esa manera se involucraban de modos diversos a los dos grandes mitos del independentismo cubano, Gómez y Maceo. Finalmente, si bien la obra logra captar la dimensión de la tragedia, es notable la sensación de tranquilidad que proyecta desde la posición y las acciones de los personajes reflejados. Esa rara calma (no descrita en ninguna de las cuarenta y ocho versiones) hace sospechar que se pretendía también proyectar una lograda seguridad como parte de una certera apropiación. El dramatismo de la escena estaba controlado en las manos de las elites burguesas.

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 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.

Desde mediados del siglo XIX la burguesía fue adquiriendo herramientas y métodos de producción y reproducción culturales para consagrar su orden social. En esa transición hacia una modernidad capitalista se produjo la revolución popular del 95 que pretendió superar las desigualdades y contradicciones socioeconómicas que sometían a la mayoría de los cubanos a difíciles y bajas condiciones de vida. La estructura social que generaba dichas desigualdades y contradicciones era la misma que reproducía ese deformado orden social; por eso, para los sectores populares encabezados por Martí, Gómez y Maceo la revolución era un “barredor de tristeza” contra aquella adversa situación colonial. La burguesía y el resto de los sectores no populares vieron la revolución en otra perspectiva. Su capitalización era una vía idónea para truncar su radicalismo popular y a su vez legitimar su hegemonía cultural. De allí que desde antes, durante y después de la gloriosa gesta de Baire, desplegaron una compleja estrategia cultural para capitalizar sus postulados y figuras, convirtiéndolos a nombre de la nación e intereses patrióticos en fuentes ideológicas de su propia cultura de dominación. Entender esto nos posibilita descifrar por qué, cómo y para qué fueron construidas determinadas imágenes de Martí, Gómez y Maceo a lo largo del periodo republicano.

Del primero se proyectó en textos históricos y literarios, en el arte y hasta en el cine la imagen de un gran intelectual con una personalidad que por momentos podía ser mediatizada, escritor indiscutible, organizador de una insurrección popular, pero no interesado o posibilitado de generar un pensamiento revolucionario con un profundo carácter de subversión cultural. Se defendía al intelectual tradicional pero no al intelectual orgánico de la revolución como sí lo fue verdaderamente. Gómez era el hombre desinteresado que llegó a Cuba haciéndola su patria y guió los ejércitos mambises. Para esas clases dominantes su condición de extranjero y sus humildes orígenes de clase lo circunscribieron a ser un gran pensador y jefe militar con un carácter fuertemente áspero que eventualmente lo hacía exceder su conducta y actuación públicas. Sus demostrados dotes intelectuales y su capacidad para comprender y defender las ideas martianas desde su formación cultural tampoco fueron privilegiadas por esta proyección ideológica.

La figura de Antonio Maceo fue vista como el bravo guerrero de dotes físicas inigualables y un amor por la independencia cubana que lo consagraron como el héroe del pueblo, sin embargo, sus capacidades intelectuales y la vastedad de su pensamiento se presentaron de manera limitada para encuadrarlo en el primer plano.

A esa proyección cultural se le contrapuso en la propia república otras formas de acercamientos y estudios sobre las tres figuras desde las cuales se proyectaron las totales magnitudes revolucionarias de cada uno. Gracias a los historiadores, literatos, artistas y demás autores de esa otra dimensión el secuestro no fue consumado. A través de ellos fue posible impedirlo al forjar la definitiva grandeza de nuestros tres grandes héroes independentistas, que desde 1959 hemos continuado.

Maceo siguió siendo el héroe del pueblo. Es el héroe que observamos con éxtasis sobrecogedor en una obra que nos invita a volver una y otra vez para disfrutar de un deleite visual que nos enriquece intelectualmente. En ella permanece todavía el más importante legado de Antonio Maceo: no haber muerto, sino estar allí, detenido en el tiempo en espera de todos los cubanos para proseguir el camino de la independencia mientras que el eco de sus palabras siguen haciendo vibrar el óleo, ¡Esto va bien!

REFERENCES

- | | |
|--|---|
| [Delgado, Miguel (1954)] | Delgado, Miguel: <i>La caída del Titán. Aclaraciones históricas</i> . La Habana, s/e, 1954. |
| [Gómez, Máximo (1968)] | Gómez, Máximo: <i>Diario de campaña</i> . La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1968. |
| [Ibarra Cuesta, Jorge (1992)] | Ibarra Cuesta, Jorge: <i>Cuba: 1898-1921. Partidos políticos y clases sociales</i> . La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1992. |
| [Instituto de Literatura y Lingüística (2002)] | Instituto de Literatura y Lingüística José Portuondo Valdor: <i>Historia de la Literatura Cubana. Desde los orígenes hasta 1898</i> . La Habana, Editorial de Letras Cubanas, 2002. |
| [Le-Roy y Gálvez, Luis (1952)] | Le-Roy y Gálvez, Luis: <i>Sobre la muerte del capitán Francisco Gómez Toro</i> . La Habana, Imprenta de A. Cárdenas y Cía., 1952. |
| [Pérez Guzmán, Francisco (1974)] | Pérez Guzmán, Francisco: <i>La guerra en La Habana</i> . La Habana, editorial de Ciencias Sociales, 1974. |