

Virginia B. Suárez Piña

Raíces patrióticas en el teatro colonial de Santiago de Cuba en la segunda mitad del siglo XIX ¹

Durante el siglo XIX, algunos dramaturgos criollos utilizaron las parábolas para denunciar el despotismo español; en ellas hicieron alusión a civilizaciones foráneas, para establecer en el nivel alegórico determinados paralelismos, no siempre evidentes para el aparato censor. Tal es el caso de las obras de José María Heredia, José Jacinto Milanés y Joaquín Lorenzo Luaces. Sin embargo, es significativo apuntar, que los autores teatrales como Tomás Mendoza Durán, Francisco Sellén, Emilio Bacardí Moreau y Desiderio Fajardo Ortiz, que nacieron y/o residieron en la ciudad de Santiago de Cuba, manifestaron de forma directa la realidad colonial, en pleno auge de las luchas por la liberación nacional.

Estos autores centraron su atención en la época. De las obras dramáticas conservadas, cinco refieren acontecimientos del devenir histórico patrio. De hecho, estos dramaturgos formaron parte de la generación que llevó a cabo los ideales de independencia y los proyectos de la nación, fueron conspiradores o se incorporaron a la manigua.

Esta línea donde late el sentir, la historia patria y el odio al colonialismo, la inicia José María Heredia con sus parábolas dramáticas de contenido patriótico: Tiberio, Los últimos romanos, Saúl, Cayo Graco, entre otras; la continúa José Martí con su

¹* Las notas aparecen al final del artículo

poema dramático patriótico muy conocido: Abdala (1869), y la prolongan tres importantes dramaturgos de esta localidad. Son ellos: Francisco Sellén, Emilio Bacardí y Desiderio Fajardo Ortiz.

Estos autores desarrollaron actividades a favor de la causa independentista, asumieron una posición comprometida contra el régimen colonial, fueron perseguidos, y radicaron algunos años en el exilio donde fueron representadas y/o publicadas algunas de sus obras. Hatuey (Sellén) y La fuga de Evangelina (Desiderio Fajardo) fueron publicadas en New York; ¡A las armas! (Bacardí), escrita y representada en Kingston, y La emigración al Caney (Fajardo) fue estrenada en el Teatro Oriente, y no se publicó hasta el triunfo de la Revolución. Durante estos años

se habla de una literatura de campaña, de poemas, de guerra y del destierro, de canciones patrióticas, himnos, periodismo en la manigua, proclamas, manifiestos, novelas abolicionistas, episodios y crónicas de la guerra, iconografía, relatos y discursos, toda una cultura revolucionaria de la que siempre se excluye el teatro. Y sin embargo, la escena cubana, casi desde sus inicios, reflejó la contradicción con la colonia (diría Metrópolis), sufrió censura y persecución, tuvo mártires y traidores, ennobleció a los héroes mambises y se precipitó en la historia con un entusiasmo y limpieza que merecen el reconocimiento actual.²

Fueron obras que escaparon de la censura, y sólo pudieron materializarse en el exilio. En este sentido, tuvieron como receptores a los cubanos emigrados.³ Son años de un clima de exaltado patriotismo, debates virulentos y crecientes expectativas revolucionarias, donde florece un movimiento editorial muy fuerte y se crean pequeñas bibliotecas en la emigración.⁴ Por otra parte, tuvieron que enfrentarse a temas que mayoritariamente ensalzaban a la Metrópoli, sobrevaloraban al Ejército español, y trataban de desacreditar a los soldados insurrectos como sucede en los siguientes títulos: Un voluntario y un campamento español (1869) de Manuel Martínez Otero; La casa del voluntario (1869) y Por la bandera de España (1870) de Ramón Gay; La sangre española (1869) de Adolfo Ruiz; Los cubanos leales (1870) de Francisco J. Daniel, El patriotismo español (1872) de Rafael Villa, Viva Cuba española (1876) de Pedro Marquesa y José Alien, entre otros.

52

Al terminar la Guerra del 68, el teatro continúa bajo la influencia del Gobierno colonial, que con la censura y el control de los recursos económicos de la Isla, trató de convertir la escena en un instrumento

contra la independencia; se presentaron temas reaccionarios que tenían el objetivo de resaltar el espíritu colonialista por encima del sentimiento nacional.

Hatuey

El poema dramático Hatuey de Francisco Sellén Bracho (1836–1907) fue publicado en New York en 1891. Drama en cinco actos y en verso, se basa en un fragmento de la vida de este valiente cacique durante su lucha contra el dominio colonial español. En ella se entra en contacto con una temática de indagación histórica, mediante el análisis de hechos y situaciones precedentes, la valoración de aspectos que resultan constantes en el desarrollo de nuestra personalidad nacional, así como la atención a los factores negativos que han incidido a través del tiempo en este proceso. No se trata de una contemplación pasiva de la historia, sino de una comprensión de la misma para explicarse el presente.

Sellén se apoya en un pre-texto: *La historia y destrucción de las Indias*, del padre Bartolomé de Las Casas, que reproduce en algunas de sus partes. El texto de Las Casas es el testimonio de la conquista y colonización. Como se sabe, constituye una obra de denuncia de las atrocidades cometidas por los conquistadores, contra los habitantes de estas tierras, y en ella se narra la actitud de rebeldía asumida por los representantes de estas comunidades. La repercusión de estos testimonios en España y sus colonias le ocasionó al autor la persecución hasta el final de sus días.

De estos relatos, Sellén revitaliza la historia del cacique Hatuey desde su llegada a la región suroriental⁵ hasta su muerte en la hoguera, pero este pasaje lo transforma dimensionando aquel hecho, y convirtiendo la aspiración del indio en un anhelo colectivo de enfrentamiento contra el invasor. Logra Sellén un pos – texto, que le sirve de base para la consolidación de la conciencia emancipadora de la nación. Este procedimiento marca modernidad en la obra.

A diferencia de sus contemporáneos, Sellén basa su búsqueda en las raíces autóctonas, y parte de la presentación de los areítos para conformar una escena que revele los valores culturales del ritual indígena. En el acto primero se reúne el behique con los indios y dice así:

Naitanos y naboríes / De Maisí, donde la ley / Nos rige del fuerte
Hatuey, / Que protegen los Semíes: / Él, nuestra luz y esperanza, / Nos
ordena que ensalsemos / Al Semí grande, y le honremos / Conforme
á la antigua usanza: / Con batos y procesiones, / Con tambores y con

guamos, / Guirnaldas, ofrendas, ramos, / Y con danzas y canciones.
/ Girad, girad en redor / De la imagen venerada, / Mano con mano
enlazada, / Mientras yo canto en su honor. / Girad, girad sin reposo
/ Mientras la fuerza os aliente; / Balancéaos dulcemente / Como guáiro
en mar undoso. / Empiece el baile á los sonos / De los guamos y el
tambor; / Suba al Semí nuestro amor / En nuestras puras canciones.
/ Pase en festejos el día; / Y en areito sonoro / Únanse y formen un coro
/ Vuestras voces y la mía.

Sellén conforma su historia destacando dos facciones: la colonizadora y la colonizada. Representa la primera, personajes de procedencia histórica como Diego Velázquez de Cuellar, Francisco Morales, Diego y Pedro de Ordaz, Juan de Grijalva y Fray Bartolomé de Las Casas; en la segunda, se encuentra Hatuey y configura los personajes de Atabaiba y Macorijes. En estos últimos, concentra los nobles valores de la inocencia, el amor, la amistad y la libertad; en contraste con las conductas crueles y engañosas de los conquistadores.

El hecho de que Sellén tomara como motivo la historia del cacique Hatuey, su figura y dimensión de rebeldía contra los invasores, revela su interés por convertirlo en un trofeo cultural de la nación, en un momento en que se requería del fortalecimiento de la ideología conformadora de los proyectos nacionales. Esta dramatización le permite al autor darle vida al personaje histórico. Entrega al lector-espectador, un individuo con la función de personaje--persona y narrador interno cuando relata:

Oídme atentos. / Hace ya muchas lunas que llegaron /En canoas
enormes á Quisquilla / Desconocidas gentes: rostro blanco, / Trajes
no vistos, relucientes armas / Que el trueno imitan y que lanzan rayos.
/¿Lo que hicieron, sabéis? Aquellos hombres, / Que españoles se
nombran y cristianos, / Con amor, con respeto recibidos, / El bien con
mal, como el jagüey, pagaron / Quisieron que al cacique de sus tierras / Como
á señor de nuestro suelo, y amo, / Obediencia prestásemos (...).⁷

El dramaturgo resalta una idea clave, la de la unidad. Hatuey en uno de los parlamentos, expresa: “(...).Contra el Caribe audaz, aprovechemos. / Esta ocasión para pedir su amparo / Contra más grave mal, contra un peligro / Mayor que cuanto habéis imaginado”.⁸ Para Sellén, militante activo de la causa revolucionaria, no se puede lograr la independencia de la nación sin la unidad. Su voz se identifica con la justicia y constituye a su vez un fenómeno generacional.

Este drama ha recibido interesantes comentarios críticos, como los

de Fernández de Castro y Max Henríquez Ureña. El primero reconoce la calidad de la obra de Sellén y apunta que “es más interesante por las posibilidades del tema que por su realización.⁹ Ambos observan que Hatuey posee valores dramáticos, aunque Henríquez Ureña pone el énfasis en la posición política del autor:

Su poema dramático Hatuey constituye una de las más valiosas manifestaciones de la Literatura indígena en Cuba. Aunque es obra de un separatista a quien sin duda por razones políticas, habrá seducido el tema del cacique rebelde que se mantiene inquebrantable frente a la hoguera, es de apreciar la ponderación y el equilibrio con que el autor presenta el cuadro de la conquista, efectismos impresionantes que provoquen el aplauso fácil... porque Hatuey publicado en 1891 nunca subió a escena a pesar de que encierra suficiente teatralidad.¹⁰

Las opiniones de estos dos grandes críticos, en cierta medida, restaron importancia a la valoración cualitativa de la obra. Se puede deducir que incidió más la comprometida posición política de Francisco Sellén que, realmente, las apreciaciones sobre Hatuey. Se considera que los criterios emitidos han estado permeados también de algunos prejuicios de carácter político e ideológico, pues queda indicado, que esta obra por todos los valores que presenta dentro del tema y su dramaturgia pudo ser el paradigma del teatro nacional cubano, tal y como se lo propuso su autor cuando señala:

En las escenas de este drama e intentado bosquejar la figura legendaria del que fué en un tiempo cacique de Guajaba, es el primero de nuestros mártires, y hoy gloria de Cuba, de Quisqueya y de América. Mientras pluma de mejor temple que la mía no erija á Hatuey monumento más digno de su memoria, queden estas páginas siquiera como tentativa, y acaso, al mismo tiempo, principio de lo que un día, cuando tengamos patria, llegue á ser nuestro teatro nacional.¹¹

¡A las Armas!

Autor muy desconocido como dramaturgo fue Emilio Bacardí Moreau (1844–1922), pues de él sólo se han publicado y valorado algunas de sus novelas; sin embargo, también escribió obras teatrales. El Diccionario de Literatura Cubana consigna dos: Casada, Virgen y Mártir, estrenada en el teatro Oriente por la Compañía española de Margarita Robles con el nombre de La Mártir en enero de 1920¹² y *La vida* (desaparecidas). En el Fondo

del Museo “Emilio Bacardí” hemos localizado: Los inútiles, El 24 de Febrero de 1895 y una obra sin título¹³ (todas inéditas).

La obra ¡A las Armas!¹⁴ fue escrita y representada en Kingston, Jamaica en 1898. Clasificada como un juguete cómico, dividido en dos actos y en prosa, cada uno de ellos compuesto por siete y cinco escenas respectivamente; permaneció en el Archivo del Museo hasta hace poco tiempo. Esta obra tiene su antecedente dramático en otra del propio Bacardí que tituló El 24 de Febrero de 1895, cuyo manuscrito está en el mismo Archivo, y aborda los inicios de la Guerra Chiquita. Su lectura y revisión demostró, que ¡A las Armas! es una refundición de la misma.

El argumento temporalmente se ubica en los inicios de la Guerra del 95. Se resalta la problemática de una familia mutilada por la muerte del padre en la contienda bélica de los Diez Años, y la necesidad de reiniciar la lucha, por lo que la obra se convierte en un discurso político. Así dice el personaje de Caridad: "Sí hijo mío, sí. Estalló la guerra en el sesenta y ocho contra España, y tu padre voló a cumplir con su deber. Me abrazó alegre, y enjugando (conmovida) mis lágrimas con sus besos, se arrancó de mis brazos diciéndome: “Ahí te dejo las dos prendas de nuestro amor- tú y Lola-, hasta la vuelta... , y la vuelta fue no volverlo a ver jamás (llora)".¹⁵

Es importante subrayar el papel protagónico que Bacardí le otorga a la mujer cubana en los personajes de Caridad y Lola.¹⁶ La primera, revela el sacrificio de una madre que entiende que su único hijo (Juan) debe continuar la lucha por la libertad de su patria iniciada por su padre, y la segunda, enfrenta la nostalgia y el dolor del hombre que ama (Pedro) y tiene que partir a la contienda.

Doña Caridad. ¡Juan, abraza a Pedro (con autoridad y tomando a Juan y a Pedro por las manos, quedando ella en el medio) ¡Juan! Cuba llama a sus hijos ¡Yo no soy tu madre de hoy en adelante; tu madre es la patria ¡Ve, corre a continuar la obra de tantos mártires! tu padre desde el cielo te bendice! (con energía dirigiéndose a los trabajadores de la puerta) ¡Cubanos, A las Armas! ¡A romper nuestras cadenas! Y no se diga que Cuba prefiere ser cobarde y esclava que valiente y libre.¹⁷

Las representaciones de las acciones de los personajes femeninos se corresponden con la realidad. Bacardí toma como modelos las actuaciones heroicas de muchas mujeres en Santiago de Cuba durante el período bélico. Otros historiadores, como Juan María Ravelo, dejan constancia de estas hazañas: “En la Revolución del 95 el concurso de la mujer, de todas las clases sociales, al igual que

en las anteriores, fué (sic.) eficaz, constante y heroico (...).¹⁸ Bacardí aprovecha el escenario de un campamento insurrecto para ubicar a los espectadores en el ambiente de los mambises. Esto le permite recrear las tonadas y canciones guajiras con letras dedicadas al General Maceo y a la belleza de las mujeres. En el relato contado por el viejo mambí, “héroe de la Guerra Grande,” teniente Izquierdo y la presencia del criado gallego, Francisco; se acentúa el esfuerzo del autor por caracterizar el lenguaje afectado del gallego aplatanado y el del campesino, tal como muestra el siguiente diálogo:

Izquierdo:(...) Yo “etaba” hasando un “buniato” y mi “compai Celestino que en gloria eté y la tierra le haya sido leve” (...) La “gallina, la pelona, la guinea, andaban sibirica” por el batey. No se podía “cojé” naitica, mi capitán, orden generá Maceo era brava y ... ¡jum! Con generá Maceo no se juega. (...)

Francisco: No señorito Juan, no señorito Pedro...no señores insurrectos. Los señores suldadus...Yo iba señorito señuritus... cuando tupé con los señores suldadus. Me cujieron, me apuñigarun, me arrollidaron, me apuntarun con los fusiles ¡Ay! Qué señores suldadus tan sinvergüenzas... señores insurrectos.¹⁹

Vale destacar la composición de este campamento donde se integran los distintos sectores de la sociedad criolla, nota que se resalta en la presencia del costumbrismo y del humor en medio de un ambiente bélico. Bacardí logra propagar un clima de alegría y optimismo dentro de una situación beligerante.

La nota costumbrista, presentada por Mendoza en la ciudad, alcanza una nueva dimensión al insertarla en otro contexto, como es el espacio de la manigua. Del conflicto de la familia de clase media, en busca del bienestar económico; se pasa al de la Patria y su independencia, utilizando los mismos ingredientes. Evidentemente, la experiencia y las vivencias de Bacardí le ofrecen un espectro mayor de la época, como testigo y partícipe en el proceso histórico de la nación. Esta obra revela, por la calidad de su composición, el conocimiento de las técnicas dramáticas de su tiempo.

Dos épocas

La otra obra de Bacardí localizada es la que aparece lamentablemente, sin título y manuscrita.²⁰ En el contexto de este trabajo – como explicamos anteriormente- la hemos titulado Dos

épocas, para facilitar su mención e identificación en el análisis.²¹ Estructurada en seis actos y en prosa, llama la atención el hecho de que no está delimitada por escenas, lo que no impide la comprensión e interpretación del texto. En el inicio de cada acto, se especifica dónde o el momento en que se desarrolla la acción. Por ejemplo: “(...) Hay fermentos de rebelión en Cuba y se predica libertad e independencia,”²² lo que indica el inicio de la Guerra de los Diez Años. Los parlamentos de los personajes fueron delimitados, por su autor, entre comillas y subrayados.

Como borrador, evidentemente, está falto de revisión y perfeccionamiento en el estilo y la redacción. Su lectura demostró las intenciones del autor de entregar a la posteridad una obra dramática donde se abordaron dos épocas históricas: “La acción 1868 - (primera época diez años) después - 1878 (segunda época diez años después).”²³ La pieza trata los problemas de la mujer en su relación con la moral y los prejuicios de la época, y tiene como marco ideológico general dos épocas del largo trayecto hacia la independencia.

La obra cuenta la historia de los malogrados amores entre Agustina Pérez y Eduardo Brown en medio de los inicios de la Guerra de los Diez Años a la que él se incorpora. Agustina queda embarazada. Nace una niña y ella muere. Antes entregó su hija a Caridad, su gran amiga. Tras el Zanjón, Caridad emigra a Estados Unidos con su madre y la niña. Eduardo regresa a su país. Ellos se conocen, se enamoran y deciden casarse, pero un anónimo frena las intenciones de Eduardo. Caridad sigue sola, soltera y con una hija adoptada. Se imponen los prejuicios sociales contra Caridad y su “hija”. Esa niña resulta ser la hija de Eduardo y el final es feliz. Es interesante la variada gama de personajes²⁴ que transitan por la obra; cada uno tiene un papel significativo, en correspondencia con las intenciones del autor. Así tenemos al esclavo, al español que se incorpora a la causa mambisa, al español cruel y al norteamericano que va a la guerra. Son varias las mujeres, pero las que cobran mayor fuerza son las que van a referir los problemas de la moral y los prejuicios de la época.

58 Ese argumento folletinesco sirve como telón de fondo a los acontecimientos que quiere destacar el autor. Bacardí presenta la situación en la Guerra de los Diez Años desde las páginas del periódico que lee Don Agustín, el cual “enseña un párrafo (...) que dice: -El abogado Carlos Manuel de Céspedes y otros, se han

sublevado en Bayamo. Las tropas los persiguen sin descanso.”²⁵ Más adelante, muestra otro párrafo: “La Isla de Cuba declarada en estado de sitio. Todo sublevado, ó comprometido, será sometido á consejo de guerra verbal y pasado por las armas.”²⁶ Ambos textos bastan al autor para enmarcar los acontecimientos más relevantes en los inicios de la guerra, y a la vez, revelar los enfrentamientos ideológicos que se producen en la propia prensa de la época, y que se resumen como actos de ofensiva y contraofensiva. Utiliza un recurso interesante: texto periodístico y texto teatral que, al relacionarse, actúan sobre la conciencia de los espectadores en una suerte de intertexto que refuerza la verosimilitud del mensaje representado.

Con el personaje Eduardo Brown, introduce la presencia del norteamericano en la contienda, y es a través de él que refiere su fracaso, a la vez que da entrada a la segunda época, a partir de 1878: “Yo he peleado casi diez años por Cuba. Por el camino del Zanjón hemos sido vencidos”²⁷ Con Juan presenta al esclavo que está dispuesto a ir a la guerra: “Mi amo Eduardo. Yo le voy a pedir un favor. Mi amo muy bueno conmigo. Yo no bobo. Yo entiendo lo que su mercé dice. Si Cuba Libre yo voy criado soldado su mercé.”²⁸ Aprovecha a Mr Jhon, para insertar el problema del exilio de las mujeres: “(Refiriéndose a Caridad y a Esperanza) Son cubanos que hace años han salido de su tierra. La pobre ha enviudado muy joven. La guerra seguramente tiene la culpa.”²⁹ Hábilmente enlaza el autor dos épocas, la de la guerra y el período de entreguerras, al mismo tiempo, hace referencia al asunto de la emigración.

Un anónimo enviado a Eduardo es suficiente para que el dramaturgo se adentre en los problemas de la moral y los prejuicios sociales referidos a la mujer. “Amigo Brown, tén cuidado con precipitarte en tus amores. ¿No es de estraño que una mujer, aunque honrada al parecer, sin ser casada ni viuda tenga una hija, en ves de estar en su patria viva en extraña tierra.”³⁰ El mensaje, de origen desconocido, muestra el desprecio que late ante la realidad. Caridad está marcada socialmente; aunque en realidad no es la madre de Esperanza, ante los ojos de las demás personas lo es. Ser madre soltera es algo terrible para la sociedad. Por esta razón, Eduardo no puede casarse con Caridad. En el siguiente parlamento, expone, claramente sus razones: “(...) Mientras yo no pueda probar á mis padres la existencia de Esperanza, dejemos nuestras relaciones como están. Ellos son exagerados con el honor (...)”³¹

Eduardo es alertado y no acepta asumir el enfrentamiento social que ello trae consigo.

Se imponen las reglas, los convencionalismos, pero Caridad está dispuesta a enfrentarlos y a no revelar este secreto. Ante estas circunstancias, en una escena melodramática: “Caridad cae de rodillas, llorando. Se cree sola, que ya Eduardo se ha marchado, y levantando la cabeza, dice entre lágrimas: “Dios mío! Dios mío! Ay! Agustina le cumpliré mi palabra! Sea cual sea mi suerte la hija de Agustina Pérez, no tendrá nunca más madre que yo”.³²

Interesante resulta el empleo del recurso que se conoce como el teatro dentro del teatro. Bacardí representa al mismo tiempo dos escenas paralelas: una ubicada en el presente y la otra, en el pasado: “Eduardo se pone á hacer la relación de su vida en el Cobre, Cuba, su ida á la guerra y las escenas de haber huido con el negro Pedro, la escena de Doña Úrsula echando a la calle al celador a la calle, y el juramento de Caridad adoptando á Esperanza. (Todo esto se va reproduciendo en el fondo mientras habla Eduardo Brown)”.³³

Todo lo anterior, indica que a Bacardí le interesó llevar, no sólo a la novela, sino también al teatro, la realidad de su época, la historia lo envolvió y comprometió en vida y lo reflejó en su obra. Las dificultades y vicisitudes de la mujer fueron también razones de atracción, se dio cuenta de sus posiciones sociales y las llevó a la escena.

La fuga de Evangelina

Desiderio Fajardo Ortiz (1862-1905) fue un ilustre santiaguero que se distinguió por su labor como poeta, periodista, orador, conspirador, patriota y pedagogo célebre de esta ciudad. Como dramaturgo es poco conocido; sin embargo, escribió dos obras de teatro: *La fuga de Evangelina* y *La emigración al Caney*.

Escrita expresamente para el grupo de aficionados del club de niñas “Las dos Banderas”, estrenada en Carnegie Liceum, New York el 22 de enero de 1898, y dedicada a Benjamín Guerra,³⁴ es *La fuga de Evangelina* (1898), pieza en un acto y cuatro cuadros en la que se aborda un suceso real ocurrido en Nueva Gerona, y en el que se involucra la joven cubana Evangelina Cossío³⁵ que huye de una prisión de Isla de Pinos, ayudada por un corresponsal del Journal de Nueva York.³⁶ Fajardo aprovecha la trascendencia de estos hechos y los convierte en texto teatral .

En el relato dramático, se narran las peripecias de una joven cubana asediada por un militar español. El conflicto principal se

desarrolla entre Evangelina, el personaje protagónico, y el comandante Cériz, su antagonista. El autor aprehende un referente histórico, de carácter romántico-heroico y fuertemente nacionalista, y crea un ambiente de tensiones mucho más dramático que la misma historia, como se aprecia en el siguiente pasaje:

Cériz: (Avanzando pausada y sigilosamente mirando con fijeza a Evangelina que permanece de espaldas)

(¡De esta pasión la rudeza / Me propongo dominar,
Y no puedo contemplar / Impasible su belleza!)

Evangelina : (¡Protégeme desde allá, / Madre de mi corazón!)

Cériz: (¿A qué más vacilación?) / (¡Será mía ...¡lo será!) (Se dirige hacia ella resueltamente). (Evangelina permanece con la cabeza baja y sin mirarlo.) / ¡Evangelina!

Evangelina: Señor!...

Cériz: ¿Tiemblas? ¿Qué te pasa?

Evangelina: (Fingiéndole tranquilidad) Nada.

Cériz: Estás como atribulada, / presa de indecible horror...

Evangelina: No es verdad... (¡Ni aún hablar puedo!)

Cériz: ¿Tiemblas acaso por mí? / ¿Por qué no me miras? di:/

¿Te inspiro yo tanto miedo? / ¿Al cabo, ya convencida, / Tierna calmarás ahora / La pasión devoradora / Que me consume la vida?

(Evangelina se cubre la cara con ambas manos y a cada frase de Cériz contesta con un signo negativo)

¡Evangelina! ¿No ves / Que nada mi anhelo calma? / ¡Vida, corazón y alma,

todo lo pongo a tus pies! / Serás dueña y reina aquí... / A tu padre en libertad / Dejaré... (Desesperado)

Evangelina: ¡Oh, ten piedad! (Cayendo de rodillas a sus pies repentinamente) / ¡Tenga usted piedad de mí!

Cériz: (Asiéndola por un brazo con violencia) / ¡Levanta! Que vas a oír

Mí acento duro y extraño! ...

Evangelina: ¡Suelte usted!... ¡que me hace daño!

(Desasiéndose y huyendo al otro lado de la escena)

Cériz: (Persiguiéndola!);En vano tratas de huir!

(Asiéndola de nuevo por los brazos y con ira reconcentrado. Ambos luchan desesperadamente hasta los gritos de Don Roque)

¡Desdichada! En esta casa / Pasará lo que no esperas...!³⁷

Cériz pretende los favores amorosos de la muchacha a toda costa, pero es rechazado; a sus ojos su presencia representa el poder colonial en su expresión de opresión y violencia. Con ello, Fajardo pone de manifiesto el enfrentamiento ideológico entre cubanos y españoles, al mostrar una atmósfera que abarca los espacios de la familia criolla y la mujer.

En este sentido, en la gramática del texto dramático, desde la perspectiva de la trama dominante, el sujeto actancial³⁸ se orienta hacia la honra --libertad individual-- independencia política, como objeto o bien deseado, conceptos asimilados de la fuerte tradición romántica del teatro español, y que puede observarse en la escena romántica. Esta síntesis se muestra en la escena XI, donde Evangelina dice: Tú no conoces, mujer / Las infamias de esos hombres! / Son como fieras humanas, / En sus garras no te inmoles:/¿No ves que son españoles, / Y nosotras, ay! cubanas?/ Cual bestia desenfrenada / Tienen solo instintos fieros; / Ni hidalgos, ni caballeros, / Ni generosos...ni nada. / Por eso, de cualquier modo, / A su furor hay que huir...³⁹

Fajardo, al situar los hechos en los planos espaciales en los cuales realmente se sucedieron los acontecimientos, mantiene en la obra la fidelidad histórica con el propósito de reforzar la veracidad del drama. Así, los conflictos se desencadenan desde el interior cerrado de la casa, a la cárcel y al exterior, en Estados Unidos. Este recorrido revela también el movimiento de la vida de la sociedad cubana de la época en lucha contra el régimen colonial español. Se establece un proceso cíclico, cerrado, donde los personajes se encuentran sitiados, y se les ofrece dos salidas: la cárcel o el exilio.

La misma visión de la realidad política que ofrece la protagonista, la refuerza el dramaturgo insertándola dentro de un conjunto de personajes que le permiten ofrecer una mirada colectiva de los problemas, despojando la posibilidad de que se singularice el hecho solo en algo casual y esporádico. La suerte de Evangelina⁴⁰ también la sufren Perico, Lola, Cachita y el Nene, entre otros:

Lola: Ten confianza, Evangelina, / Que el cielo habrá de ayudarte.

Evangelina: ¡Ay, Lola! Si el cielo oyera / mi ruego ardiente y constante,
Ha tiempo hubiera aliviado / La situación de mi padre, / Y este horrible
sentimiento / Que acabará por matarme.- (Llora)

Lola: Vamos, no llores, ten calma...

Cachita:(Levantándose exaltada y furiosa) Que me fusilen.¡que diantre!/
¡Mal rayo los parta a todos! ¡Sucios!¡ladrones!¡cobardes!

Nene:(Avisando con cautela) ¡Ojo al Cristo! El perro viene...

Cachita:¡Por mí que venga y que rabie / Barco a la vista...silencio!

Cachita: No me da la gana!

Lola:(A Cachita, persuasivamente) cállate!

(A Evangelina) No llores, que viene gente.⁴¹

La posición que adoptan sus compañeros de calabozo manifiesta la rebeldía y el enfrentamiento al poder español. En este sentido, resultan relajantes las expresiones populares que caracterizan el gracejo criollo de Perico, Lola y Cachita; y suavizan la tensión del espectador. Así, el personaje de Perico, por ejemplo, constituye un antecedente del Pitín en *La emigración al Caney*.

Estos personajes interactúan con los antagonistas: Cériz, el sargento, el voluntario y el llavero. En este grupo, el autor presenta la pirámide jerárquica del poder represivo, cada uno con sus matices, pues se diferencian en la forma de actuación ante sus prisioneros. Con ello se da también una valoración menos esquemática del enemigo, que en algunos casos, se pone de parte de los cubanos.

En el argumento de esta obra se hace alusión a la parte relacionada con el incidente entre Evangelina⁴² y el militar español, su posterior liberación y su llegada a los Estados Unidos. De seguro Fajardo tomó como fuente los testimonios revelados por la joven:

Bérriz se dirigió a mí diciendo: 'Hace usted mal en pelear conmigo, Evangelina. Usted sabe que tengo mucho poder, y si usted deseara realmente servir a su padre y lograr su libertad, usted sería más bondadosa conmigo. No hay nada que yo no haría por usted. Tiene usted en sus manos el hacer de su padre un hombre libre. Yo nunca amenazo, pero si su padre fuera enviado a Ceuta o las Chafarinas, tendría usted la culpa. No puede esperar recibir todos los favores y no dar nada a cambio.'⁴³

Con ello Fajardo se suma a la fabulosa campaña publicística que se desencadena alrededor de estos acontecimientos, y que alcanzó gran repercusión en la época. Al respecto, “fueron publicados dos libros relatando los hechos: uno de ellos firmado por Karl Decker (The Story of Evangelina Cisneros), y otro por A.Dumhar (A Cuban Amazon).”⁴⁴ También la prensa se hizo eco de los hechos. El periódico Patria en las ediciones del 13 y 16 de octubre de 1897, anunció en la primera página:

La señorita Cossío Cisneros, gracias a los esfuerzos del importante periódico New York Journal se encuentra al presente libre de la furia española y lejos ya de las garras del carnicero Weyler. El simpático periódico ha realizado una obra sublime y recibe hoy los aplausos y la admiración del pueblo americano. Nosotros los cubanos les damos las gracias cordialmente, y lo felicitamos. Felicitamos también a la joven mártir, que ahora se encuentra al amparo aliado de la protectora bandera americana. Gloria a los bienhechores de la humanidad.⁴⁵

En la obra, su autor trabajó como personaje real a Evangelina Cossío, y transformó los nombres de los personajes verdaderos. Así habla de Cériz por el coronel Bériz y de Mr. Duval en lugar del corresponsal William Randolph Hearst, este último “considerado una figura muy importante en el desarrollo de los medios masivos de comunicación y uno de los actores principales en la comprensión de los escenarios relacionados con la intervención de los Estados Unidos en la guerra entre Cuba y España en 1898”.⁴⁶ Con este recurso, todo parece indicar que el autor quiere establecer un distanciamiento de la realidad y sobre todo destacar la figura y la acción de la bella Evangelina. Por medio de un diálogo ágil y dinámico, con profundidad dramática y logradas acotaciones, el escritor pone a interactuar a sus personajes reales con los de ficción.

Rine Leal señala sobre la obra que:

Tras mostrar las inhumanidades de las prisiones integristas, el carácter mambí de Evangelina y los buenos sentimientos de algunos guardias españoles que no compartían la brutal política de Weyler, termina con una apoteosis pronorteamericana, con la estatua de la libertad al fondo y el corresponsal yanqui que enseñaba un número del Journal, rodeados de soldados, luces de bengala y música a telón lento. La obra se salva por el segundo cuadro que es el nudo de la acción, y se hunde por ese final que busca la <<generosa>> ayuda yanqui.⁴⁷

Esta opinión del crítico e investigador teatral, sin duda, puede ser matizada desde la perspectiva de un análisis ideológico de la época vivida por el autor del drama, ya que la lucidez política para reconocer detrás de las máscaras político-diplomáticas y de la publicidad, que empleó el Gobierno norteamericano para encubrir sus verdaderas intenciones con respecto al caso cubano, como es sabido, no la tuvieron todos los patriotas del momento, menos aún en la coyuntura extrema de los dos últimos años decisivos de la guerra. Hoy sería preferible no tratar de dirimir si la obra “se salva” o no, sino reconocer que se trata de una de las posiciones que diversificaron el espacio ideológico-discursivo de la época.

La emigración al Caney

La emigración al Caney se estrenó en 1898 en el Teatro Oriente, inmediatamente después de los enfrentamientos con los representantes del poder colonial. Sobre ella, los estudiosos de la dramaturgia cubana no han dispensado la atención que requiere. Sólo se han encontrado las referencias que ofrece Rine Leal en *La selva oscura*, sin embargo, la misma, por su tema, argumento y personajes, resulta interesante como texto dramático.

Es esta obra, el testimonio de un hecho histórico que define los últimos momentos del dominio colonial español en Cuba, con la derrota de la armada del Capitán Cervera y la injerencia yanqui en esta guerra, proceso que se conoce como el desastre del 98, tan catastrófico para España como para Cuba. Este hecho es recogido minuciosamente por Emilio Bacardí en sus *Crónicas*.⁴⁸ Fajardo, en dos actos y en versos, dramatiza esta historia donde sitúa a una familia criolla santiaguera, en medio de los avatares creados por la amenaza que recibe la ciudad, de ser bombardeada por los cruceros norteamericanos. La cualidad fundamental de este drama es que su autor consigue recrear las vicisitudes y espantos que vivió la localidad donde tuvo su final la dominación española.

El dramaturgo presenta las diversas situaciones por las que atravesó la población en el asedio, ataque y sitio a esta ciudad. En una estructura de cuadros y escenas va desarrollando, de manera lineal, los sucesos que van aconteciendo. Es el personaje Pitín, el narrador principal, al que le concede relevancia Fajardo. Al introducir a Pitín, de raza negra, popular y muy observador, como narrador de la historia, el autor ha cambiado la voz y le da protagonismo a una voz marginal. A través de él es que los espectadores pueden conocer lo que está sucediendo en la ciudad.

En el acto I, escena V, relata:

Yo me metí. / Pero en esto un civilazo / Me arrima cuatro planazo /
Y por supuesto ... ¡me abrí! / Doña Lola ¡qué berrinche! / Llego a
la plaza. Otra bulla / Cualquiera allí se aturrulla / ¡Tá el español ...
como chinche! / El círculo es una fiera / <>!A las trincheras ¡ <><>
¡Qué viva! <><>/<>!Qué muera Capriles! <><> ¡muera! <> / <>!
Esos yankees condenados! <> / Todos los sombreros se quitan / Y
mirando para el Clu, gritan / <> ¡que mueran los agachados! <>. ⁴⁹

Se utiliza como arma potente, el humor, tan típico del criollo y los gestos,⁵⁰ que afloran en las situaciones más adversas. Algunos de los espectadores pueden ser posibles soldados injerencistas y estar sentados en el público. Pitín, sirviente de esta familia, puede objetivar los acontecimientos y emociones y aporta, desde su visión, la lucha ideológica presente en ese contexto. Fajardo construye a Pitín, ya no como el típico negrito del bufo del siglo XIX, sino como un personaje que puede evaluar y denunciar la penetración yanqui en su país. Su aparición y su parlamento contra el yanqui, es un antecedente de lo que después profundiza José A. Ramos con mirada antinjerencista, en su obra *Tembladera*, en el año 1916.

Es obvio, que con su drama, Fajardo introduce un cambio en el esquema ideológico prevaleciente. Se va radicalizando la dicotomía opresión - liberación en su dimensión social. Estos polos están relacionados con dos planos espaciales que remiten al interior cerrado de la casa y al exterior donde se suceden los hechos.

La historia se inicia con las expresiones de espanto de los habitantes de la casa, y desde esa posición, se van conociendo los criterios de cada uno sobre lo que está ocurriendo. Por otro lado, el objetivo de ellos es confirmar el rumbo que están tomando los acontecimientos, y es cuando entra Pitín, para cumplir su papel de observador e informante. Todo está vinculado a ese ambiente, y el deseo de la familia es que se le permita emigrar de la ciudad, a lo que se le opone Toral,⁵¹ único personaje real, como representante de la represión e intolerancia del poder colonial. Fajardo enfatiza en el conflicto Toral-pobladores, lo que le permite dimensionar las tensiones entre cubanos y peninsulares.⁵²

66

La actitud intransigente del jefe militar de la plaza provoca el enfrentamiento entre los dos bandos, y produce un estado de asfixia, desesperación e impotencia de las familias por los efectos

del bloqueo y ante la amenaza inminente del bombardeo. La acción valiente de Lola frente a Toral hace que, finalmente, éste tome la decisión de permitir la emigración de los habitantes de la ciudad hacia los alrededores,⁵³ recorrido dramático que Fajardo recrea con mucho realismo.⁵⁴ Así dice en la acotación del Cuadro Tercero: “Campo. Grupos que atraviesan la escena precipitadamente, cargados con toda clase de trastos. De cuando en cuando un claro en la multitud para que pase un grupo de ancianos, niños, enfermos, etcétera, formando cuadros patéticos”.⁵⁵ Seguidamente, resume, en la escena XII, el lamento de los pobladores y la perspectiva histórica se proyecta hacia el futuro con la esperanza reivindicadora de los mambises.

Como discurso dramático, este texto representa emociones y experiencias vinculadas a la identidad regional, a la pertenencia y arraigo al universo conformado por la ciudad, desde el relato de la tensión bélica del momento y su efecto en los pobladores pacíficos de la localidad, unido a la emoción patriótica de su autor con la vivencia del espanto, y la desesperación de una comunidad, que transita de un status colonial a un status “neocolonial” de sometimiento.

Finalmente, en las obras analizadas, los espacios fueron adquiriendo una significación distinta: la mirada de los escritores se detenía o hacia el interior de los hogares, en busca de problematizar sobre la familia o hacia la casa grande: la patria. La aparición de las nuevas ideas como las de la independencia y la lucha contra el colonialismo opresor democratizarían cada vez más la escena. Sobresale el predominio del referente histórico, que aunque con notas costumbristas en ocasiones, tiende a mensajes más relativos a la realidad de la Isla, sobre todo en los ejemplos del teatro mambí. Se destacan los dramaturgos Emilio Bacardí Moreau y Desiderio Fajardo Ortiz.

Este *corpus* de obras fue considerado durante mucho tiempo — tanto por investigadores del teatro como por críticos del género — carente de valor artístico, literario, profundidad y contenido, y muchas veces juzgado como de inferior calidad; sin embargo, el mismo merece un reconocimiento por los valores dramáticos, éticos, sociales y políticos que contiene y por su contribución y fortalecimiento de la conciencia nacional.

Notas y referencias bibliográficas

- ¹ El contenido de este trabajo forma parte de la Tesis Doctoral: El Teatro colonial en Santiago de Cuba (1850-1898). Principales vertientes y líneas temáticas, defendidas por parte de su autora, el 30 de junio de 2005 en el Tribunal Nacional de Grado Científico en la Universidad de La Habana. Para ello, nos hemos visto obligado a realizar una reducción del mismo. La bibliografía se encuentra en las notas de la tesis.
- ² Leal, "Prólogo" a Teatro Mambí en Recopilación de textos sobre teatro cubano. Universidad de Oriente, Departamento de Letras. (Folleto) Santiago de Cuba. pág.1.
- ³ Diana Abad en su artículo "Las emigraciones cubanas en la guerra de los Diez Años. Apuntes, plantea que: "(...) el estudio de la emigración (...) en lo que a Estados Unidos concierne, permite establecer como primera aproximación, dos niveles de actuación política diferenciables entre sí (...) Uno de ellos, compuesto por la esfera de dirección de los asuntos revolucionarios en el exterior (...). El otro, comprende a la masa de emigrados independentistas, distribuidas en diversas localidades y que (...) ofrece como comportamiento esencial la plena identificación con los principios del independentismo proclamados en Guáimaro y la consiguiente radicalización revolucionaria (...)." págs. 148-149.
- ⁴ Ambrosio Fornet, *El Libro en Cuba*, pág.180.
- ⁵ En su *Historia de las Indias*, Fray Bartolomé de las Casas consignó este hecho con pormenorizados detalles.
- ⁶ Francisco Sellén, Hatuey, págs. 9 – 10.
- ⁷ *ibíd.*, pág.12.
- ⁸ *ibíd.*
- ⁹ José Antonio, Fernández de Castro, *Esquema histórico de las letras en Cuba*, pág. 50.
- ¹⁰ Max Henríquez Ureña, *Panorama Histórico de la literatura cubana*, t.I, págs. 398.
- ¹¹ Sellén. *Op. Cit.* pág.6.
- ¹² Antonio Vázquez, "¡A las armas! Texto teatral de Emilio Bacardí", pág. 25.
- ¹³ Se ha trabajado directamente con el manuscrito de la obra, al cual le faltan páginas donde se supone su autor ubicó el título de la misma y los personajes. Esto no impidió que pudiéramos hacer la lectura y el análisis de la obra.
- ¹⁴ En 1848, circuló clandestinamente por la ciudad el poema "Canto de guerra" del patriota Pedro Santacilia, que Bacardí incluyó en sus *Crónicas de*

Santiago de Cuba, se considera que este poema sirvió de punto de partida al dramaturgo para escribir su obra por su contenido temático y el inicio de algunos versos es el mismo. A continuación, la primera estrofa:» ¡A las armas, hermanos volemós, / el momento llegó de la lucha, / ya la voz de la patria se escucha / que resuelta nos llama a pelear! / ¡A las armas! Llegó ya el instante / de romper la ominosa cadena, / es preciso lanzarse á la arena, / es preciso morir ó triunfar (...)" t. II. pág.374.

¹⁵ Emilio Bacardí: *¡A las armas!*, pág.26

¹⁶ Para Bacardí fue muy importante el papel de la mujer durante la contienda bélica. En el Archivo Provincial de nuestra ciudad, se localizó la Proclama recopilada por este patriota, dirigida "Al noble pueblo de Kingston y a las cubanas residentes en nombre de los desamparados en Cuba" en cuya relación se encuentra su esposa Elvira Cape.

¹⁷ Bacardí: *op. cit.*, pág.27.

¹⁸ Juan María Ravelo, *La ciudad de la historia y la Guerra del 95. Aporte de Santiago de Cuba a la independencia patria.*, pág. 182.

¹⁹ Bacardí: *op. cit.*, pág.28.

²⁰ Evidentemente, Bacardí no volvió a trabajar en el manuscrito, donde se observaron repeticiones de palabras, borrónes, vocablos introducidos entre líneas, cambios de nombres, tal y como se da en el caso del esclavo Juan, que después es llamado Pedro, no queda claro si son dos personajes o es uno solo. Las escenas no están numeradas. Se han respetado la ortografía y las repeticiones donde las hay.

²¹ Es importante aclarar, que no se conoce tampoco la fecha del manuscrito, que pudo haber sido posterior a 1898, pero mientras no se demuestre lo contrario, la consideramos dentro de nuestro estudio, por corresponderse a la visión de problemas y referentes abordados en el llamado teatro mambí.

²² Vale aclarar, que como se ha trabajado con un manuscrito que le faltan páginas, no es posible darle páginas a las citas textuales utilizadas. Siempre se marcará con *Ibid.*

²³ Bacardí, Manuscrito de la obra.

²⁴ Los personajes no aparecen clasificados, todo indica que se perdieron junto con la página donde estaba el título de la obra. Por tales razones, se fueron ubicando tras la lectura del manuscrito. Así aparecen: Eduardo Brown, norteamericano de Nueva Orleans que trabaja en las minas del Cobre, Agustina Pérez, su novia, Juan el esclavo, Don Agustín, español, Don Juan Espureo, celador de policía, Doña Úrsula Deymier, Caridad Deymier, Esperanza, hija de Eduardo y Agustina, Mr. Jhon y su esposa (padres de Eduardo), Miss Jane, prima de Eduardo, un Ministro de la Iglesia y un

notario.

²⁵ Bacardí, *Ibíd.*

²⁶ *ibíd.*

²⁷ *ibíd.*

²⁸ *ibíd.*

²⁹ *ibíd.*

³⁰ *ibíd.*

³¹ *ibíd.*

³² *ibíd.*

³³ *ibíd.*

³⁴ Trabajó con José Martí en las actividades del PRC, del que fue su tesorero.

³⁵ Enrique Oscar González González y José Antonio Quintana Veiga en su libro *Evangelina Cossío Cisneros y William Randolph Hearts: dos figuras en la historia* señalan que:

"(...) Don Agustín Cossío y Serrano padre de dos lindas muchachas, Evangelina y Carmen, huérfanas de madre desde muy pequeñas, decidió protegerlas dirigiéndose a casa de un pariente de un ingenio *Hormiguero* de la jurisdicción de Palmira, provincia Las Villas. Don Agustín había combatido en la Guerra Grande, pero anciano y enfermo no pudo incorporarse en esta ocasión.

Cada día se hizo más difícil su aparente retiro. Las noticias sobre victoriosos combates en Oriente y en el Camagüey lo incitaban a incorporarse a la lucha. Era enero de 1896. Una mañana, cuando las dos muchachas zurraban los humildes pantalones del padre y lavaban sus camisas, llamaron a la puerta con puñetazos de taberna: La Guardia Civil venía por el viejo e irreductible patriota. Don Agustín Cossío y Serrano había sido denunciado como 'infidente' (...). Conducido a La Habana fue sumariamente juzgado y condenado a 10 años de cárcel (...), pero gracias a la intervención del Marqués de Cervera (...) solo fue deportado a Isla de Pinos, con la autorización de llevar a su compañía a sus dos hijas debido a su precaria salud (...). Casi coincidiendo con la llegada de Evangelina y su padre a la Isla, ocurrió el cambio del gobernador militar, ocupando el cargo el Coronel Breéis sobrino del general Azcárraga, a la sazón Ministro de Guerra en el Gobierno Español." págs. 13 – 15.

70

³⁶ En la escapatoria de aquella noche tuvieron participación: Decaer, Bryson y Mc. Donald, norteamericanos los dos primeros e inglés el último, así como los cubanos Francisco Debeche y Carlos Carbonell. Según relato

personal de Evangelina, sus compañeros la alojaron en la casa de la calle Paula No 4, donde fue custodiada por Nicasio Estable y Juan Aranguren, hasta el 10 de octubre, en que se trasladó al barco norteamericano *Séneca*, anclado en la bahía. La evadida disfrazada de hombre, abordó como pasajero con el nombre de Juan Sola, en compañía de los mencionados Carbonell y Debeche, *ibíd.*, pág. 22.

³⁷ Desiderio Fajardo Ortiz, *La fuga de Evangelina*, págs. 6 – 8.

³⁸ "La noción de modelo (o esquema de código) actancial – expresa Pavis – se ha impuesto en las investigaciones semiológicas y dramáticas para visualizar las principales fuerzas del drama y su papel en la acción (...). Su éxito se debe a la clasificación que aporta a los problemas de la situación dramática, de la dinámica de las situaciones y de los personajes, de la aparición y revolución de los conflictos (...)." En *op. cit.*, pág.28

³⁹ *ibíd.*,pág. 18.

⁴⁰ "La mujer cubana desempeñó un papel realmente importante en el funcionamiento del apoyo y la ayuda a la preparación de la futura revolución. Los clubes femeninos fueron muy activos y las mambisas emigradas dieron, en la etapa de fines de siglo, un salto cualitativo por destacar en su participación en el proceso nacional – liberador (...) en Torres Cuevas, *op.cit.*, pág. 341.

⁴¹ *ibíd.*,pág. 11.

⁴² Evangelina (...) cuya belleza atrajo la atención del nuevo jefe, que al no ser aceptado, presionó a la misma con la amenaza de prisión para su padre (...) comunicó el acoso de que era víctima por parte de los militares españoles a los patriotas que se organizaban con el objetivo de escapar e incorporarse a la lucha insurreccional en la Isla de Cuba. Las pretensiones amorosas de Bértiz hacia Evangelina daban a los cubanos la oportunidad de tomarlo prisionero, así que la joven, a pesar de su corta edad aceptó participar en la conspiración revolucionaria, *ibíd.*, pág.15.

⁴³ *Ibíd.*

⁴⁴ *ibíd.*, pág. 24.

⁴⁵ *ibíd.*, pág. 26.

⁴⁶ *ibíd.*,pág. 26.

⁴⁷ Leal, *op.cit.*, t.II. pág. 430.

⁴⁸ En sus *Crónicas...*, Bacardí consignó el hecho: "En la ciudad el pánico es tremendo. El cañoneo del Ejército sitiador y de la escuadra bloqueadora es incesante y el fuego de fusilería y ametralladoras es de una violencia tal, que al caer los proyectiles sobre los techos [...] semejan una furiosa e interminable granizada. De vez en cuando los proyectiles que lanza la escuadra americana [...] pasan sobre la ciudad, o caen dentro de ella. [...] produciendo al caer

una espantosa detonación que hace retremblar los edificios y enviando al explotar una lluvia de metralla por todas partes. [...] El vecindario [...] aterrado, frenético y atontado ha huido abandonando sus hogares y refugiándose en las casas amigas [...] los que presenciaron este truculento drama jamás olvidarán el ruido peculiar de las granadas americanas al cruzar el espacio con rapidez vertiginosa, ni los estampidos atronadores de la antigua artillería española, que, por ser de bronce, estaba dotada de gran sonoridad y retumbaba de modo infernal." t. X. pág. 9.

⁴⁹ Desiderio Fajardo: La emigración al Caney., pág.647.

⁵⁰ "Es la manera específica de moverse un actor, un personaje o un estilo interpretativo (...)." En Pavis: Diccionario del teatro. pág. 225.

⁵¹ José Toral fue el jefe militar español de Santiago de Cuba, que ante la amenaza del bombardeo de la escuadra yanqui, se opuso al éxodo de la población hacia los alrededores de la localidad.

⁵² Juan María Ravelo en Páginas de ayer (Narraciones de Santiago de Cuba) relata que: "Mientras tanto numerosos grupos de personas, llenos de ansiedad, ocupaban la Plaza de Armas, el atrio de la Basílica y sus alrededores. En esa tarde del día 4 el Arzobispo Sáenz de Urturi pasó un telegrama al Capitán General pidiéndole accediera a la capitulación de la plaza y éste contestó: 'Imposible capitular. Antes morir. Recordemos todos que somos descendientes de los inmortales defensores de Gerona y Zaragoza.' Al oscurecer regresaron los Cónsules de la entrevista narrada y la multitud ansiosa por saber oyó leer desde los balcones del Club al oficial de la Alcaldía Sr. Adolfo Pérez Carbó el bando del Gobernador Regional Sr. Leonardo Ros, en el que se autorizaban a todas las personas que quisieran abandonar la ciudad a efectuarlo por las salidas o portillos de San Antonio, Santa Inés y Caney, de 5 a 9 de la mañana del siguiente día 5 (...)." págs.119-120.

⁵³ "Llegó la aurora esperada cual ninguna, del día 5 y con ella empezó el éxodo terrible, el abandono febril de la ciudad, como quien escapa de la muerte y de la desolación." Ravelo, *op. cit.*, pág.121.

⁵⁴ Ravelo también recepcionó la escena: "(...). El desfile, abigarrado y premioso, era doliente, impresionante, innarrable. Lo formaban, sin término, personas de todas clases, edades y sexos. Las mujeres y los hombres, cargados con bultos y líos. Los niños espantados lloraban. Ancianos achacosos de marcha difícil arrastraban sus piernas cansadas. Los enfermos e impedidos eran llevados en camillas o parihuelas. Muchas personas de edad en sillones y balances eran conducidos en hombros. Madres lloraban, clamaban por sus hijos extraviados. La enorme caravana avanzaba, por caminos y veredas, hacia lo desconocido, dejando atrás sus hogares abandonados y en silencio, expuestos a la destrucción y al saqueo" *ibíd.*, págs.121- 122.

⁵⁵ Fajardo, *op. cit.*, pág. 699.

Bibliografía

Suárez Piña, Virginia B., El teatro colonial en Santiago de Cuba (1850-1898). Principales vertientes y líneas temáticas, Tesis en opción al grado científico de Doctora en Ciencias Filológicas, 2005, (inédita).