



Historia Crítica

ISSN: 0121-1617

hcritica@uniandes.edu.co

Universidad de Los Andes

Colombia

Díaz Frene, Jaddiel
Música popular y nacionalismo en los campamentos insurgentes. Cuba (1895-1898)
Historia Crítica, núm. 57, julio-septiembre, 2015, pp. 19-36
Universidad de Los Andes
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81141146003>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Música popular y nacionalismo en los campamentos insurgentes. Cuba (1895-1898)¹

Jaddiel Díaz Frene
El Colegio de México

DOI: [dx.doi.org/10.7440/histcrit57.2015.02](https://doi.org/10.7440/histcrit57.2015.02)

Artículo recibido: 30 de septiembre de 2014 · Aprobado: 26 de enero de 2015 · Modificado: 11 de marzo de 2015

Resumen: En este artículo se reconstruyen los usos sociales de las décimas cantadas en los campamentos insurgentes durante la guerra de Independencia, llevada a cabo en Cuba desde 1895. En este recorrido por diarios personales, periódicos y fotografías del conflicto, se intentará responder varias cuestiones: ¿qué emociones produjo este género poético musical en la vida cotidiana de los combatientes? ¿De qué forma la guerra afectó estas prácticas culturales? ¿Es posible encontrar decimistas negros y mulatos en las tropas cubanas? ¿Qué papel desempeñaron los oficiales en estas formas cotidianas de expresión sobre la vida política del país?

Palabras clave: música, Cuba, nacionalismo, cultura popular, raza, género, décimas.

Popular Music and Nationalism in Insurgent Camps. Cuba (1895-1898)

Abstract: This article reconstructs the social uses of the *décimas* (ten-line stanzas) sung in the insurgent camps during the war for independence that began in Cuba in 1895. Through a review of personal diaries, newspapers, and photos of the conflict, the article attempts to answer various questions: What emotions did this poetic musical genre produce in the everyday life of the combatants? How did the war affect such cultural practices? Is it possible to find black and mulatto *decimistas* among the Cuban troops? What role did officers play in these everyday forms of expression about the political life of the country?

Keywords: music, Cuba, nationalism, popular culture, race, genre, décimas.

Música popular e nacionalismo nos acampamentos insurgentes. Cuba (1895-1898)

Resumo: Neste artigo, reconstroem-se os usos sociais das décimas cantadas nos acampamentos insurgentes durante a guerra de Independência, realizada em Cuba a partir de 1895. Nessa viagem por diários pessoais, jornais e fotografias do conflito, tentaremos responder a várias questões: que emoções esse gênero poético musical produziu na vida cotidiana dos combatentes? De que forma a guerra afetou essas práticas culturais? É possível encontrar cantores de décimas negros e mulatos nas tropas cubanas? Que papel os oficiais desempenharam nessas formas cotidianas de expressão sobre a vida política do país?

Palavras-chave: música, Cuba, nacionalismo, cultura popular, raça, gênero, décimas.

¹ El contenido de este artículo forma parte de la tesis doctoral titulada *La guitarra, la imprenta y la memoria. Una historia de Cuba desde la cultura popular (1895-1902)* de El Colegio de México. Se contó para su realización con la beca otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México desde 2011.

Introducción

Cuando la noche caía sobre los campamentos insurgentes durante los años de la Guerra de 1895, el silencio de la “manigua”¹ era quebrado por las notas del punto cubano² que, emanadas de guitarras, laúdes, güiros y tiples, acompañaban las voces de soldados y oficiales que cantaban décimas, ya fueran aprendidas de memoria o improvisadas. Era común que los combatientes descalzos y con las ropas raídas, exhaustos tras una batalla y con el hambre apretándoles el estómago, lejos de irse a descansar, se sentaran al pie de una hoguera para disfrutar estas interpretaciones. El fuego, a la vez que espantaba los mosquitos, iluminaba un escenario que podía ser distinto en cada jornada: una montaña, una casa abandonada, una arboleda.

En las estrofas se narraban incontables asuntos: los pormenores de una batalla reciente, los gloriosos sucesos de la Guerra de los Diez Años, los asesinatos perpetrados por una guerrilla, la retirada de una columna española, la nostalgia por la amada, el dolor de la madre ausente, la proeza de un general mambí y la historia de un soldado desconocido. Tales discursos mostraban la guerra desde otras sensibilidades y contradecían, en variadas ocasiones, los partes que se publicaban en los diarios vinculados a los intereses coloniales. De esta forma, las espinelas funcionaban como una prensa alternativa, cuyo efecto informativo sobrepasaba el territorio insurgente. Ya fueran impresas en periódicos, enviadas en cartas o reproducidas mediante los circuitos orales, las composiciones cantadas en los campamentos arribaban a las comunidades emigradas en México y Estados Unidos y a las ciudades vigiladas por el poder español, creando redes trasatlánticas de comunicación.

Este género poético musical constituye, por tanto, un importante registro para pensar, desde otros espacios y códigos, el funcionamiento de una esfera pública independentista alejada de la censura colonial. Al seguir sus huellas, el conflicto armado, además de revelarse como un proceso generador de símbolos, sucesos del futuro calendario nacional y miembros del panteón de héroes, se presenta como un laboratorio privilegiado para estudiar cómo las capas populares participaron en los debates políticos de la época. Desde el inicio de la guerra, el 24 de febrero de 1895, obreros, artesanos y campesinos partieron hacia la manigua portando los instrumentos musicales con que acostumbraban alegrar sus vidas en tiempos de paz. En el Ejército Libertador, estos sectores hallaron espacios de sociabilidad que, si bien se encontraban regulados por fuertes relaciones jerárquicas, les permitieron expresarse a favor de la independencia de Cuba, sin el temor de sufrir prisión o destierro, y defender, en el marco de este proyecto político, sus intereses de clase, género y raza.

En este artículo se intentará reconstruir la historia de algunos usos sociales de las décimas —cantadas al son del punto cubano— en los campamentos mambises durante la Guerra Necesaria. Uno de los mayores retos metodológicos que se pretende enfrentar consiste en llevar a cabo un estudio que, sin dejar a un lado los textos poéticos, permita arribar a una historia de las emociones, las prácticas, las formas de sociabilidad y la composición de los públicos. Al mismo tiempo, se pretende trascender el anonimato de los decimistas para revelar sus nombres, sus vidas y, en ocasiones, sus rostros.

1 Término utilizado para referirse a los territorios insurgentes durante las guerras de Independencia.

2 La reconocida musicóloga María Teresa Linares Savio define el punto cubano como “un género de canto, generalmente solista, usado por campesinos cubanos desde hace tres décadas”. Añade además que “usa como texto una décima espinela y se acompaña por uno, dos o más instrumentos de cuerda”. Véase: María Teresa Linares Savio, *El punto cubano* (Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1999), 11.

Esta propuesta metodológica conduce a un ineludible disentimiento de estudios teóricos sobre el nacionalismo en los cuales se ha privilegiado el papel del Estado, la escuela y la prensa periódica como agentes protagónicos en la construcción de una memoria nacional³. Cabe aclarar que durante los días del conflicto armado, la Isla carecía de un andamiaje institucional que posibilitara la construcción de un relato oficial del pasado bélico⁴. Tales circunstancias convierten la estrofa en un fenómeno comunicativo privilegiado para comprender la invención de una memoria política independentista antes de la construcción del Estado nacional, desde las prácticas y voces de individuos generalmente iletrados.

En el plano psicosocial, los usos sociales de la décima en las canturías insurrectas conducen a otras complejidades: al mismo tiempo que funcionaba como un medio masivo de expresión pública entre las tropas mambisas, la estructura poética también se legitimaba como símbolo de una nueva identidad nacional⁵. Por lo que su propia selección para opinar sobre el devenir de la Isla tenía una connotación simbólica. A ello se añade su riqueza textual y musical, que conformaba un registro en el cual los discursos no pueden ser entendidos si se despojan de sus sonoridades.

¿Qué cuestiones proponer para transitar este mundo de arpegios e inflexiones de la voz, donde la experiencia de la guerra puede ser escuchada al son del tiple y el güiro? En el primer apartado de este artículo se intentará reconstruir las múltiples emociones producidas por el canto de décimas, mediante las memorias de oficiales y soldados. Desde estos testimonios, interesa analizar cómo la dinámica de la contienda, sobre todo la de la invasión en el occidente de la Isla, influyó en las formas de circulación y consumo de las estrofas y sus usos musicales⁶. Una segunda parte estará dedicada a explorar hasta qué punto sectores marginales como los negros, los mulatos y las mujeres apelaron a la estrofa para expresarse en la vida cotidiana de los campamentos⁷. Por último, se aspira a revelar cómo los miembros de la élite mambisa, además de participar como decimistas en las canturías, también se preocuparon por rescatar estas vivencias poético-musicales para, en ocasiones, utilizarlas como forma de publicidad política.

3 En el ámbito de la historiografía cubana, las principales críticas se dirigen a las reflexiones de Benedict Anderson, quien defendió la letra impresa, ya fuese a través de la prensa periódica, la novela, los mapas o los censos, en la construcción de los lazos de pertenencia a una comunidad imaginada. Así, diferentes autores, como Marial Iglesias y Tanit Fernández, han partido de estas valoraciones para proponer la necesidad de acudir a otros espacios, en los que sobresalen las formas de comunicación oral como las “fiestas y ceremonias públicas” y los teatros. Véase: Tanit Fernández, “El personaje catalán en la erótica de poderes e identidades del teatro bufo cubano”, en *Bufo y nación. Interpelaciones desde el presente*, ed., Inés María Martíatú (La Habana: Editorial Letras Cubanás, 2008), 110; Marial Iglesias Utset, *Las metáforas del cambio en la vida cotidiana: Cuba 1898-1902* (La Habana: Ediciones Unión, 2002), 19.

4 Las condiciones para ello se dieron con la primera ocupación militar norteamericana, iniciada el 1 de enero de 1899.

5 Virgilio López Lemus, *Décima e identidad. Siglos XVIII-XIX* (La Habana: Editorial Academia, 1997).

6 La Invasión a Occidente durante la Guerra de 1895 inició el 22 de octubre de 1896. Sus principales líderes fueron Antonio Maceo y Máximo Gómez. Con esta campaña se intentó llevar la guerra a todo el territorio insular y destruir la riqueza que contribuía a respaldar el poder militar y económico de la metrópoli. Ver: Oscar Loyola y Eduardo Torres, *Historia de Cuba. Formación y liberación de la nación, 1492-1898* (La Habana: Editorial Pueblo y Nación, 2001), 365-370.

7 También encontramos varios casos de mujeres que cantaron e improvisaron décimas en el territorio mambí. Sin embargo, no se aborda el tema en este artículo, debido a limitaciones espaciales.

1. Por qué cantar: emociones y dinámicas de las canturías

El soldado negro y analfabeto José Isabel Herrera, conocido como “Mangoché”, recordó en sus testimonios sobre la guerra, publicados en 1952, elementos interesantes sobre el papel desempeñado por la décima en su regimiento. A pesar de haber transcurrido más de cinco décadas desde su alistamiento en el Ejército Libertador, en la memoria del trabajador azucarero aún sobrevivían, con sorprendente claridad, varias estrofas compuestas por “el viejo Gil, un decimista de la tropa”⁸. Entre ellas, dos espinelas dedicadas al coronel Aurelio Collazo, líder del regimiento, y otra contra San Pablo, quien era “el jefe de la guerrilla del pueblo de Güira de Melena”⁹. En el primer caso, el género funcionaba como un medio de legitimación del liderazgo de Collazo, pero también de construcción de la memoria de los diferentes acontecimientos vividos por el destacamento. Por su parte, la décima contra los guerrilleros fungía como una estrategia para desacreditar a un enemigo que, a pesar de haber nacido en la Isla, tomaba las armas a favor del integrismo.

En otras ocasiones, fueron los mismos poetas quienes comentaron sus vivencias en las canturías mambisas. En una entrevista celebrada en 1968, el combatiente y decimista mambí Toribio Mestre relató sus experiencias en dos controversias¹⁰. La primera se inició el 26 de febrero de 1896, en un campamento cerca de Sagua La Grande (Las Villas), donde acampaban las tropas de los generales Ángel Guerra y Quintín Bandera. De acuerdo con el testigo, cantaron esa noche cerca de una fogata ocho poetas, ante un público compuesto por “más de mil hombres”¹¹. La segunda controversia tuvo lugar al día siguiente en un campamento instaurado en La Olayita, también en Sagua La Grande, en la que aumentó el número de concurrentes. Según el testigo, “se habían sumado las fuerzas de los coroneles Antonio Núñez, Cayito Álvarez y Francisco Pérez”¹². A pesar del ingreso de estas tropas a La Olayita, hubo sólo un poeta más que en el ingenioso ruedo celebrado la noche anterior.

Los testimonios de los tres mambises, de graduación militar, clase social y grupo racial distintos, permiten trascender el marco descriptivo para pensar en algunas cuestiones sobre los usos de la décima en los campamentos insurgentes, desde las experiencias de soldados y oficiales subalternos. Un primer elemento que no debe escapar, es el placer que producían a los integrantes de la tropa el canto y la recitación de nuevas y viejas estrofas. El placer explica por qué los combatientes, luego de combates y tormentosas marchas, muchas veces desnudos y sin comida, pasaban las madrugadas degustando las décimas entonadas por sus compañeros, en vez de irse a descansar¹³.

8 José Isabel Herrera, *Impresiones de la guerra de Independencia* (La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2005), 132-133.

9 José Isabel Herrera, *Impresiones*, 132-133.

10 Por controversia voy a entender un diálogo poético, generalmente con acompañamiento musical, entre dos o más poetas que debaten sobre un tema. Véase: Alexis Díaz-Pimienta, *Teoría de la improvisación poética. Primeras páginas para el estudio del repentismo* (Méjico: Ediciones del Lirio, 2014), 497-551.

11 René Batista Morero, *Limendoux, leyenda y realidad* (Santa Clara: Editorial Capiro, 2009), 25-26.

12 René Batista Moreno, *Limendoux*, 26.

13 En algunos casos, las canturías mambisas llegaban hasta el amanecer. El patriota catalán José Miró Argenter, al hablar sobre una “fiesta militar celebrada en el campamento holguinero de *Mala Noche*”, en noviembre de 1895, se refería a la décima como “el metro heroico que inspira la musa de la independencia, cuyas notas sólo apaga el eco matinal del clarín que llama á los soldados á levantar las tiendas”. Véase: José Miró Argenter, *Crónicas de la guerra* (La Habana: Lex, 1945), 101.

Este beneplácito no es ocultado por los testigos. En cada caso, la décima produce una funcionalidad emocional distinta en los avatares difíciles y confusos de la guerra. José Isabel Herrera afirmó que las estrofas eran cantadas por soldados como el *Viejo Gil*, cuando se “estaba en situación bastante difícil”, aludiendo, seguramente, a la capacidad de las estrofas para ayudar a vencer el miedo ante el combate y motivar a sus compañeros, quienes debían cargar al machete contra un ejército que los superaba en municiones y hombres. Por su parte, Mestre refirió el efecto amnésico que podían producir varias horas de emocionantes controversias: “pasamos muy buen rato esa noche y se nos olvidó la guerra, gracias a la décima”¹⁴.

El papel psicológico que desempeñaban estas interpretaciones en el Ejército Libertador llegó incluso a ser percibido por el bando enemigo. Un oficial español hacía referencia al asunto, al señalar las diferentes pertenencias incautadas a los insurrectos, entre ellas una guitarra:

“[...] el asistente de mi amigo el capitán de caballería García Benítez, descolgóse en casa ayer con una máquina de coser y una guitarra cogido a los insurrectos. Está visto, progresamos. El aliento que dan todas esas peripecias al soldado es imposible de describir; van ya a la batalla como a una fiesta”¹⁵.

Este sentido festivo captado por el testigo español no parece una ilusión exagerada si se tiene en cuenta que hubo miembros del Ejército Libertador que apreciaron una especie de encanto musical en el desarrollo de la guerra. Por ejemplo, el capitán Israel Consuegra dejó en sus memorias una importante descripción sobre la armonía de los sonidos, antes y durante la marcha del combate. Para el oficial insurrecto, en esta sinfonía nocturna participaban los poetas mambises, quienes “se entretenían improvisando versos”, y los españoles, llamados panchos, que “tocaban su música en la guardia del rastro”. Pero todo no quedaba en el protagonismo de los instrumentos musicales y las voces que seguían las notas del punto cubano. A ello se sumaba el sonido de los proyectiles disparados o “cantados” por los *máusers* enemigos, cuyo efecto cambiaba en dependencia de su composición. Mientras los de plomo “simulaban ya lamentos de una cuerda de violín al rozarla la ballestilla”, los silbidos producidos por los de acero parecían “estridentes de clarín”¹⁶.

Cabe señalar que las actividades recreativas llevadas a cabo en la cotidianidad mambisa no sólo sobrevivieron mediante la palabra impresa. La lente de un fotógrafo de la época también captó, con sus lenguajes y códigos particulares, imágenes sobre la vida musical de la “manigua”. La fotografía que se presenta aquí, conservada en el Archivo Nacional de Cuba, revela a los integrantes de la tropa del general Avelino Rosas, militar colombiano y amigo cercano de Antonio Maceo que se unió a la causa independentista en la Guerra del 95 (Imagen 1). Para el registro histórico institucional, la única figura destacada de la imagen, con el símbolo de una cruz en el sombrero, es la del militar vallecaucano, quien para la fecha tenía entre 40 y 42 años de edad, ya que había nacido en Dolores, cerca de Popayán, en 1856. Sin embargo, el centro físico de la foto lo ocupa un soldado, que —lejos de sostener un arma entre las manos, como muchos de sus compañeros, unos negros, otros blancos— se muestra en posición de tañer una guitarra. Es posible que el fotógrafo, antes de pedir a los combatientes que posaran, hubiera interrumpido la interpretación de una pieza musical o el festejo de una canturía.

14 René Batista Moreno, *Limendoux*, 26.

15 Rafael Guerrero, *Crónicas de la guerra de Cuba y de la rebelión de Filipinas*, t. 5 (Barcelona: Editorial Maucci, 1897), 251.

16 Israel Consuegra, *Mambiserías. Episodios de la guerra de Independencia* (La Habana: Imprenta del Ejército, 1930), 44.

Imagen 1. Campamento del general colombiano Avelino Rosas (1898)



Fuente: Anónimo, “Campamento del general colombiano Avelino Rosas (1898)”, en Archivo Nacional de la República de Cuba (ARNAC), La Habana-Cuba, Fototeca, caja 322, sobre 8051, registro 10061¹⁷.

Tales testimonios conducen a pensar que el análisis de los temas y las construcciones retóricas resulta insuficiente, como estrategia metodológica, para explicar el gusto exacerbado por el género y la pasión que despertaba en los combatientes. Por tanto, entender el efecto de estas prácticas poético-musicales en la vida cotidiana de los campamentos, además de necesitar una lectura de los discursos y una etnografía de los sonidos, exige una mirada que explore estas experiencias desde la historia de las emociones.

Las vivencias relatadas también revelan la composición de diferentes actividades festivas, las cuales iban desde un pequeño grupo de espectadores, en el caso de las memorias de Cabrera, hasta un público compuesto por los integrantes de varios regimientos y cuerpos¹⁸. La Guerra del 95 y, específicamente, la Invasión a Occidente brindaron un escenario único para que decenas de improvisadores, quienes en muchos casos sólo habían entonado sus estrofas ante miembros de su familia o amigos cercanos, revelaran sus aptitudes poéticas y ganaran el reconocimiento de multitudes: “yo nunca volvía a cantar la décima ante tanta personas, todas calladas, observando”, señaló Toribio Mestre, quien en la canturía de La Olayita improvisó y cantó décimas ante dos mil espectadores¹⁹.

La historiografía sobre la Guerra Necesaria ha hecho énfasis en los logros de la Invasión a Occidente desde diferentes ámbitos. Aline Helg, por ejemplo, la considera como una “doble victoria”²⁰: militar, por el triunfo de las fuerzas insurrectas contra un enemigo que los superaba en armas y efectivos, pero también política, porque la guerra se llevó a todo el territorio nacional. A este plano

17 El autor agradece a Martha Casals por su apoyo inestimable en esta investigación.

18 Raimundo Cabrera, *Episodios de la guerra. Mi vida en la manigua* (Filadelfia: La Compañía Lévytype, 1898).

19 René Batista Moreno, *Limendoux*, 26.

20 Aline Helg, *Lo que nos corresponde. La lucha de los negros y mulatos por la igualdad en Cuba, 1886-1912* (La Habana: Imagen Contemporánea, 2000), 99.

también se dirigen las valoraciones de los historiadores cubanos Eduardo Torres Cuevas y Oscar Loyola Vega²¹. Por su parte, Ada Ferrer ha insistido en los cambios producidos en los imaginarios raciales con la llegada de los insurrectos al occidente de la Isla²².

Sin embargo, poco se ha dicho sobre las repercusiones de la Invasión en el funcionamiento de la cultura popular, sobre todo, acerca de aquellas prácticas relacionadas con los procesos de producción, circulación y consumo de las décimas. Además de propiciar la conformación de públicos multitudinarios, la Invasión hizo posible los intercambios poéticos entre decimistas de todas las provincias de la Isla. Estos encuentros repercutieron en el intercambio de técnicas improvisadoras, pero también de tonadas musicales para acompañar el canto de las estrofas. En este sentido, la Invasión funcionó como una aguerrida gira, regional y nacional, de decimistas orientales, camagüeyanos y villareños por decenas de campamentos hasta el occidente de la Isla. Con el propósito de entender estas consecuencias en el género poético-musical, resultan importantes las confesiones que le hizo a Toribio Mestre un poeta llamado Felipe Ventura, quien “murió en el combate de Cacarajicara, en Pinar del Río”:

“Me dijo que había sostenido controversias con los poetas de Serafín Sánchez, de Máximo Gómez, de Antonio Maceo y los de Leoncio Vidal y que todos los oficiales con mando en el Ejército Libertador tenían sus poetas. Me habló de algunos de ellos que conoció después: Alfredo Aguirre, Enrique Castañeda, Pepe Santos, Oscar Paz. Luego de terminarse la guerra, ellos tuvieron que vivir de la décima para no morirse de hambre. Los oficiales mambises estaban muy orgullosos de sus poetas: éramos gallos cantores, y nos llevaban muchas veces de una fuerza a otra a sostener controversias. Conmigo lo hizo Quintín Bandera muchas veces”²³.

Por otro lado, la Invasión posibilitó una amplia diseminación de las décimas mambisas a todo el territorio nacional. Estrofas cantadas en los campamentos de tropas orientales y villareñas sobreviven aún en la memoria de familias de la Sierra del Rosario, importante teatro de operaciones de la Campaña de Pinar del Río. La transmisión oral de estos relatos patrióticos no sólo se debió a la divulgación de los combatientes en su retorno a casa. A medida que se llevaba a cabo el recorrido hacia el oeste insular, los pobladores simpatizantes de la causa independentista, residentes en aglomeraciones rurales y urbanas, se acercaron a los campamentos mambises para conocer a los combatientes y brindar apoyo. Durante su estancia, presenciaron las controversias decimísticas entre los miembros de la tropa. En ocasiones, también participaron como poetas, componiendo décimas que llenaban de ánimo y orgullo a los invasores, escenas que sobrevivieron gracias a la pluma de testigos como Grover Flint y José Miró Argenter.

Las confesiones de Felipe Ventura a su compañero de luchas, armadas y poéticas, muestran también el interés de los oficiales por promover las controversias en el campo insurgente. Las gestas entre diferentes regimientos y cuerpos del Ejército Libertador permitieron saldar en el terreno del ingenio poético diferencias y desafíos entre generales y coroneles signados por el regionalismo, la raza y el ego militar. Pero al mismo tiempo, las canturías mambisas también crearon momentos de fraternidad, que lograron trascender cualquier tipo de recelo y división, al menos de forma

21 Oscar Loyola y Eduardo Torres, *Historia de Cuba*, 365-370.

22 Ada Ferrer, *Cuba insurgente. Raza, nación y revolución* (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2011), 226.

23 René Batista Moreno, *Limendoux*, 26.

momentánea. En ocasiones, las expresiones de placer emitidas por los oficiales fueron captadas por sus subordinados. Toribio Mestre, por ejemplo, al hablar de su primera experiencia como poeta mambí, no pudo dejar de mencionar las reacciones de los líderes del campamento, cuando algún poeta lograba una exitosa improvisación. Aquella noche, Quintín Bandera “daba saltos y se golpeaba las rodillas con las palmas de la mano”, mientras Ángel Guerra le gritaba “¡tus gallos no pueden con los míos, Quintín, no pueden!”²⁴.

2. Voces de ébano desde las tribunas de la noche: oficiales, soldados negros y mulatos en las canturías mambisas

El interés de las autoridades mambisas y la tropa en general por la estrofa cantada hizo que campesinos, obreros y artesanos, a quienes se les hacía difícil subir en las escalas de graduación militar, hallaran en su habilidad poética una fuente de prestigio social dentro de sus regimientos. Sin embargo, una deuda historiográfica, aún sin saldar, consiste en demostrar hasta qué punto hubo combatientes negros y mulatos entre estos decimistas.

Reconocidos historiadores interesados en estudiar la participación de negros y mulatos en la Guerra de 1895, como Ada Ferrer y Aline Helg, han pasado por alto el potencial metodológico de estas prácticas culturales para entender cómo estos sectores participaron en la construcción de una memoria cotidiana de la guerra, en la que, entre otros temas, resaltaron las proezas de los combatientes de igual condición racial. Ferrer, por ejemplo, al hablar de la diversidad de “soldados y oficiales de diferentes posiciones sociales” atraídos por la Invasión, homologa la procedencia geográfica, el nivel escolar y las características raciales de los combatientes a prácticas y habilidades culturales estereotipadas. Para la historiadora cubana, en el Ejército Libertador había “hombres nacidos en África que hablaban un español imperfecto, campesinos nacidos en España que tocaban la guitarra y componían puntos cubanos, y oficiales nacidos o educados en Europa que conversaban de ópera, teatro y literatura al caer la noche”²⁵. En contraposición a esta rígida relación, la documentación reunida demuestra que en las controversias celebradas en los campamentos, los hombres nacidos en África o sus hijos, así como los más educados oficiales, también se sentaban junto a los campesinos de procedencia española a tocar la guitarra, cantar décimas o disfrutar las notas del punto cubano.

Los peligros de caer en este esquema pueden observarse también en los trabajos de historiadores que, a diferencia de Ferrer y Helg, sí han dirigido la mirada a la vida cultural de los campamentos. Para adentrarse en este mundo poco explorado, resulta interesante el estudio *La cultura en el Mayor General José Maceo*, escrito por el historiador santiaguero Ismael Sarmiento, quien puede considerarse como uno de los autores que más ha estudiado el ámbito musical mambí. Por una parte, esta investigación destaca el apoyo de *El León de Oriente* a las actividades festivas, entre las que sobresalen los bailes y, seguramente, las canturías, aunque no se menciona ningún caso sobre la interpretación de décimas en su campamento. También aporta una invaluable información sobre la relación entre el general y la banda de música de su Estado Mayor, considerada como su “niña bonita”, según las palabras contenidas en el diario inédito de Rafael G. Inciarte Ruiz,

24 René Batista Moreno, *Limendoux*, 26.

25 Ada Ferrer, *Cuba insurgente*, 240.

“músico mayor y director” de la agrupación²⁶. Por otro lado, se debe resaltar la minuciosa revisión que hace Sarmiento de los diarios de campaña de algunos combatientes y prisioneros españoles, así como de otras fuentes historiográficas, para poder mostrar con amplitud las actividades de ocio en la manigua. Este seguimiento le permite concluir que “las fiestas y los bailes son las manifestaciones artísticas de las cuales más se sirven los mambises en los campos de Cuba libre”. No obstante, a pesar de la exhaustiva pesquisa en torno a los testimonios sobre el Ejército Libertador, el historiador santiaguero no menciona a ningún decimista negro o mulato que haya estado presente en las tertulias insurgentes.

Esta ausencia no sorprende, si se consideran los desafíos que impone esta búsqueda. Entre las mayores dificultades, se encuentra la omisión que se hace de las características raciales de los combatientes en importantes registros, como el *Índice alfabético y defunciones del Ejército Libertador de Cuba*. Por otro lado, algunos testigos, si bien mencionan los nombres de decimistas mambises, como es el caso de Toribio Mestre y José Isabel Herrera, dejan sin precisar sus indicadores étnicos. Pero más allá de este vacío, Sarmiento cae en una peligrosa aseveración sobre las fiestas insurreccias, al plantear una división esquemática y rígida de las actividades culturales de los combatientes en torno a su pertenencia racial. En una descripción generalizada sobre las actividades festivas en los campamentos, el autor señala lo siguiente:

“En el sitio de acampada: a un extremo, el guajiro mambí alegra la noche con el toque de instrumentos típicos, improvisadas décimas y el *zapateo* como baile predominante; en el otro lado, los negros, con cantos africanos, ruidosos toques de tambores y danzas de frenéticos movimientos. Toda una escena que se da en la Guerra de los Diez Años y que vuelve a repetirse en la de 1895”²⁷.

No se pretende aquí contradecir la participación de los combatientes negros y mulatos en los bailes de origen africano que se llevaban a cabo en los campamentos, y mucho menos refutar la celebración de estas manifestaciones en la vida mambisa. En definitiva, se trata de una información documentada por oficiales como Fernando Fornaris y el propio Carlos Manuel de Céspedes, presidente de la República en Armas, cuyos testimonios son expuestos en el trabajo de Sarmiento. Pero, ¿no hubo acaso campesinos negros? ¿Hasta qué punto los combatientes “de color” también presenciaron las interpretaciones de las canturías mambisas y participaron como poetas?

El caso más sobresaliente es, indudablemente, el de Juan Ruperto Limendoux, hijo de un cartero contratado y una esclava doméstica, que al iniciar la guerra del 95 se unió a las fuerzas de José Luis Robau. Algunos testimonios de sus compañeros de lucha muestran, de manera convincente, cómo el decimista negro se convirtió en una persona influyente dentro de la tropa, debido a su capacidad como improvisador. Al respecto, resultan muy ilustrativas las impresiones de Toribio Mestre, quien cantó contra el poeta negro en el campamento de La Olayita, la madrugada del 28 de febrero de 1896. Con gran sensibilidad, el soldado expresó:

26 Esta actitud de José Maceo hacia las actividades de esparcimientos, la cual también pudo ser avizorada en el comportamiento de Quintín Bandera, conduce a una interesante pregunta metodológica: ¿hasta qué punto los oficiales negros y mulatos exhortaron y mediaron las representaciones llevadas a cabo en la manigua, sobre todo aquellas que por cuestiones de raza, clase social y gusto particular respondían a sus intereses y preferencias?

27 Ismael Sarmiento, “La cultura en el Mayor General José Maceo Grajales y su gusto por la música”, en *Aproximaciones a los Maceo*, eds., Olga Portuondo, Israel Escalona y Manuel Fernández (Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2005), 234. Cursivas del original.

“Qué manera de hacer sonar aquella guitarra, qué voz más clara, qué agilidad para la improvisación. Yo le hice resistencia por un tiempo, pero era imposible sostenerla. ¡Me acabó! Luego se enredó con el bando de Ángel Guerra y, poco después, éste decidió no cantar más. Yo lloré esa noche: me consideraba un buen poeta, pero nunca pensé que hubiera uno como Limendoux, lo más grande que yo había visto hasta entonces”²⁸.

El veterano mambí Eduardo Mesa también lo recordó cantando al pie de una hoguera y guitarra al hombro durante los días de la guerra²⁹. Es de destacar que el color de la piel de algunos de estos testigos —entrevistados por el incansable investigador René Batista Moreno— revela no sólo la presencia de combatientes negros y mulatos en las controversias mambisas, en contraposición a las generalizaciones de Sarmiento, sino también el orgullo que sentían estos sectores al ver que un decimista de su propia “raza” destacaba y era admirado por soldados y oficiales. El impacto de las controversias en este público “de color” puede ser percibido en las palabras del propio Mesa, así como en los apuntes de José Isabel Herrera, quienes varias décadas después del armisticio, aún conservaban en sus memorias las vivencias poéticas de la Guerra del 95.

Otro poeta negro y mambí, de quien sobrevivieron en el tiempo su nombre y sus interpretaciones, fue el sargento Maroto. Ramito Guerra, quien lo describe como “alto y robusto”, recordó haberlo visto en una “justa poética” durante la Guerra de 1895, sostenida en el “destruido batey de Mariano Viera”, en el que “quedaban en pie aún los restos de un viejo platanal”³⁰. Al igual que en otros escenarios, el público, esta vez conformado por “numerosos insurrectos” que se encontraban “medio desnudos”, se reunió alrededor de una hoguera que cumplía varias funciones. Mientras el fuego iluminaba los rostros de los contendientes, el humo espantaba los mosquitos. El oponente del sargento negro parecía, de acuerdo con el testigo, su contraparte racial, corporal, y tal vez regional, ya que se trataba de “un insurrecto blanco, muy flaco, natural de Pinar del Río”³¹.

Algunos elementos de la escena le parecieron atípicos al observador, con respecto a las demás controversias que “había oído en el campo”. Entre ellos, destacaba que la estructura poética utilizada no fuera la décima, sino una “especie de romance que terminaba siempre y empezaba de la misma manera”³². También señalaba, como un aspecto poco común, que los versos fueran recitados, y no cantados. El certamen pareció dividirse en dos partes, de acuerdo con la descripción de Ramiro Guerra. En la primera, los poetas se halagaron. Mientras que el vate pinareño finalizaba su composición con el “dístico” “porque donde pisas tú/ hasta las piedras dan flores”, Maroto retomaba estos versos para iniciar su respuesta y concluía con otros dos de igual alabanza: “porque donde pisas tú/ la malva seca da fruto”³³. Luego, en una segunda etapa de la controversia, los protagonistas “pasaron de las alabanzas a los vituperios”, pero “no ofensivos en realidad”, como destaca el testigo. Al parecer, la tropa no tuvo favoritismos, al menos evidenciados en sus reacciones ante

28 René Batista Moreno, *Limendoux*, 27.

29 René Batista Moreno, *Limendoux*, 18.

30 Ramiro Guerra, *Por las veredas del pasado 1880-1920* (La Habana: Lex, 1957), 120.

31 Ramiro Guerra, *Por las veredas*, 120.

32 Ramiro Guerra, *Por las veredas*, 120.

33 Ramiro Guerra, *Por las veredas*, 120.

cada demostración. En este sentido, destaca Guerra que “los oyentes del ruedo aplaudieron tanto al uno como al otro”³⁴.

Finalmente, Maroto salió victorioso de la justa, pero su triunfo no se concretó por su calidad poética, sino por el retiro de su contrincante, quien después de varias horas de combate “fue el primero en callarse e hizo silencio”³⁵. La actitud del sargento negro ante la decisión de su contendiente fue recordada de la siguiente manera:

“Entonces Maroto, con mucha parsimonia, dejó su lugar en el ruedo y sentóse en el centro del mismo cerca de la fogata próxima ya a consumarse, y siguió solo su improvisación, comenzando con la siguiente estrofa: Ya Maroto está en el rolo/ y ahora voy a demostrar/ que si no hay a quien tirar/ mi gallo se tira solo”³⁶.

El comportamiento del sargento luego de su victoria poética, lejos de ser un caso excepcional, revela una práctica acostumbrada en algunas controversias insurgentes. Toribio Mestre se refiere a ella como “el canto del vencedor”³⁷. Una misma actitud fue mostrada por Juan Ruperto Limendoux, después de vencer a sus múltiples oponentes en La Olayita. En los duelos entre repentistas, además de la agilidad mental, la resistencia física y psicológica para poder componer de pie durante horas, se convertía en una virtud inestimable.

Existen algunas posibilidades para pensar que el poeta negro y mambí, recordado por Ramiro Guerra, haya sido Lorenzo Maroto. En el *Índice alfabético y defunciones del Ejército Libertador de Cuba*, se encuentra un combatiente con ese nombre, quien se unió el 10 de enero de 1896 al regimiento de infantería de Antonio Maceo, específicamente a la primera brigada de la división número uno, perteneciente al sexto Cuerpo³⁸. Como muchos negros iletrados, que entraban a las tropas con el grado de soldado, es probable que Maroto se ganara el nombramiento de sargento a base de entrega y valentía. La ubicación geográfica de la controversia presenciada por Guerra y la adscripción militar del combatiente registrado hacen más plausible esta hipótesis.

De ser así, Limendoux y Maroto representan dos casos diferentes de decimistas negros en el ámbito de la Invasión: aquel que acompañó a las tropas invasoras y el que se unió a ellas, desde el oeste de la Isla. Ambos tuvieron, en el marco del conflicto armado, la posibilidad de intercambiar, desde el centro de las controversias o en las conversaciones privadas, sus experiencias como actores discriminados y sus expectativas sobre una república con igualdad y justicia social. Se trata también de poetas que, haciendo uso de un género poético musical de origen español, resultaron vencedores en sus controversias, ante compañeros de lucha muchas veces pertenecientes a otro bando racial.

3. Las décimas cantadas y rescatadas desde arriba: las mediaciones de los oficiales

Pero, ¿se construyó el uso de las décimas en los campamentos insurgentes a la actuación de los soldados, sargentos y alférez? ¿Acaso los oficiales quedaron relegados al papel de espectadores

34 Ramiro Guerra, *Por las veredas*, 120.

35 Ramiro Guerra, *Por las veredas*, 121.

36 Ramiro Guerra, *Por las veredas*, 120.

37 René Batista Moreno, *Limendoux*, 27.

38 Carlos Roloff, *Índice alfabético y defunciones del Ejército Libertador de Cuba* (La Habana: Imprenta Rambla y Bouza, 1901), 601.

durante las justas poéticas? El capitán Manuel Piedra Martel registró en su diario los detalles de una canturía llevada a cabo el 29 de noviembre de 1895, en el campamento Lázaro López, los cuales arrojan una importante información para contestar las preguntas iniciales de este apartado. Acampaban allí el cuartel general de Máximo Gómez, principal líder del Ejército Libertador, las tropas del general Serafín Sánchez, “que comandaba el departamento militar de Las Villas”, y Antonio Maceo, segundo líder de la Invasión, además de encontrarse presente Carlos Roloff, que se desempeñaba como Secretario de la Guerra³⁹.

Recuerda Piedra Martel que sostuvo un intercambio poético con uno de “los soldados orientales y los camagüeyanos y villareños” que esa noche “fraternizaron entre sí completamente”⁴⁰. Apuntó: “llegué a un grupo donde se cantaba al son de la bandurria. Uno de los cantores me invitó a que improvisáramos a porfía”⁴¹. Según el oficial mambí, el contrincante debía darle el tema, por lo que “cantó primero y dijo”: “Levántate vida mía,/ que ya entre nubes de rosa,/ vierte claridad hermosa/ el nítido albor del día./ Todo es luz y poesía,/ todo es encanto y belleza;/ el zorzal en la maleza/ extiende sus pardas alas,/ y anuncia sus ricas alas/ la feraz naturaleza”. Por su parte, Piedra respondió con la siguiente espinela: “Levántate, vida mía,/ que ya el cielo se decora/ con las galas de la aurora,/ anunciando el nuevo día./ Ya adornan la serranía/ de Febo los resplandores;/ coros de alados cantores/ se escuchan en el bosque,/ y del fondo del follaje/ alzan sus tallos las flores”⁴².

Y así prosiguió la controversia con otras estrofas, esta vez con el tema de la mujer. Mientras que el oponente se refirió a la “bella india” que gozaría del sol que “brinda el Camaguey”, Piedra Martel ripostó exaltando a la “bellísima trigueña” que pasearía en su “piragua por la corriente del Sagua en claras noches de luna”⁴³. Hasta el momento, ¿qué nos aporta este testimonio? En primer lugar, revela cuestiones importantes sobre las dinámicas internas del combate poético. Al parecer, quien invitaba al duelo comenzaba cantando e imponía el tema, el cual podía ir variando en cada ronda de décimas. En ambas ocasiones se puede observar la existencia de pies forzados diferentes: en tanto que en la primera ronda se expone el “inicial simple”, en la segunda se acude al “pie inicial sintagmático”⁴⁴.

En el ámbito musical, se destaca el uso de la bandurria como instrumento acompañante del punto cubano, y no del tiple o la guitarra, como había ocurrido en los casos anteriores. Asimismo, el texto improvisado se convierte en un importante indicio para determinar la procedencia geográfica del contrincante de Martel, quien era seguramente camagüeyano. La escena de fraternidad regional expuesta por el oficial mambí no debe llevar a romantizar el asunto. A pesar de estos momentos de amistad sincera, es posible que circularan en la esfera pública mambisa cientos de décimas en las que se mostraban las múltiples contradicciones regionalistas y racistas, que reflejaban otra realidad de la guerra y la cohesión de los altos oficiales. En algunas ocasiones, las muestras poéticas de estas divergencias formaron parte de un discurso silenciado que pocas veces sobrevivió en diarios y cancioneros, en los cuales se intentó legitimar una imagen de igualdad y armonía, por el bien de la nación.

39 Manuel Piedra Martel, *Mis primeros 30 años* (La Habana: Ciencias Sociales, 2001), 197.

40 Manuel Piedra Martel, *Mis primeros*, 198.

41 Manuel Piedra Martel, *Mis primeros*, 200.

42 Manuel Piedra Martel, *Mis primeros*, 200.

43 Manuel Piedra Martel, *Mis primeros*, 200-201.

44 Alexis Díaz-Pimienta, *Teoría de la improvisación poética*, 488-492.

No es extraño entonces que, desde la Guerra de los Diez Años, algunos ejemplos de estas contradicciones versadas aparezcan en la literatura del enemigo. El oficial de voluntarios “á las órdenes del general Martínez Campos en la primera campaña”, don Eugenio Antonio Flores, reprodujo en su libro *La guerra de Cuba. Apuntes para la historia* una cuarteta contra el presidente de la República en Armas del momento, Vicente García⁴⁵. En la estrofa, la cual bien pudo ser glosada, como era costumbre en la época, se exponía una fuerte crítica contra el general tunero: “solapado testarudo,/ vengativo en sentimiento;/ con cabellos melenudos/ y calvo de entendimiento”. Lo curioso de la cuarteta es que, lejos de haber sido creada por un cantor español, fue, según precisa Flores, “copiada del original cogido al enemigo, obra de un poeta maniguero”. No es éste el único ejemplo que reprodujo Flores de las composiciones poéticas secuestradas a los miembros del Ejército Libertador. También expuso otra obra compuesta por el mismo poeta, sin precisar si se encontraba impresa o manuscrita, en la cual se criticaba la sedición de Santa Rita, llevada a cabo el 11 de mayo de 1877, muestra clave de las divisiones en el mando de las fuerzas insurrectas. Su contenido satírico contra el mayor general José Miguel Barreto y el teniente coronel Modesto Fonseca, entre otros participantes en la escisión de la unidad mambisa, explica por qué Flores no se resistió al “deseo de reproducirla” en sus apuntes⁴⁶.

El texto de Piedra Martel también permite arribar a algunas consideraciones sobre la estructuración de los momentos festivos en los grandes campamentos conformados por el paso de la Invasión. A diferencia de la controversia sostenida en La Olayita, descrita por Toribio Mestre, donde toda la tropa se reunía en torno a una interpretación, las jornadas de ocio llevadas a cabo en el campamento Lázaro López evidencian la realización de actividades descentralizadas, aun cuando algunas tuvieran el mismo género cultural como oferta de entretenimiento. “En la noche se oían por dondequiera sones de instrumento de cuerda y alegres cantos”, comentaba Piedra Martel al respecto, sin precisar si la conformación de los grupos respondía a cuestiones raciales, regionales o preferencia artística⁴⁷.

Es posible pensar que la centralidad de una controversia estuviera influida, en muchos casos, por la organización protagónica de los líderes y la presencia de varios poetas reconocidos que empujaran al público hacia un solo escenario. Por su parte, el establecimiento de pequeños grupos a lo largo del campamento permitía una mayor oferta cultural, y con ella, la posibilidad de un consumo mucho más crítico, ya que los combatientes podían elegir una actividad en relación con sus preferencias. De la misma manera, este descentramiento propiciaba mayores posibilidades de participación artística a aquellos soldados y oficiales que no formaban parte de la pléyade de decimistas. En los reducidos conjuntos, agrupados a la luz de las hogueras, el público ejercía menores presiones escénicas, pero igual atención a los que, sin ser genios natos de la improvisación, podían atreverse a entablar una controversia, contar alguna historia de la guerra, recitar décimas de la contienda anterior o cantar algún famoso bolero. Manuel Piedra Martel describe que, antes de llegar al grupo donde fue invitado a improvisar, había pasado al menos por otro conjunto de combatientes, donde “un soldado oriental entonaba con plañidera voz” la siguiente canción: “Purísima deidad, virgen hermosa,/ tú eres ángel de virtud y de amor;/ cesa ya de mostrarte desdeñosa,/ aprendiendo a mi súplica el rigor”⁴⁸.

45 Eugenio Antonio Flores, *La guerra de Cuba (Apuntes para la historia)* (Madrid: Tipografía de los Hijos M.G. Hernández, 1895), 271.

46 Eugenio Antonio Flores, *La guerra de Cuba*, 271.

47 Manuel Piedra Martel, *Mis primeros*, 198.

48 Manuel Piedra Martel, *Mis primeros*, 198.

También presenció el capitán mambí que “allá se cantaban décimas alusivas a la circunstancia, compuestas durante la anterior contienda”, como la que copió a continuación: “Si me encuentro en la trinchera/ que a lo lejos se divisa,/ y donde bate la brisa/ de mi patria la bandera;/ si el enemigo me espera,/ que nos ataque en el día/ y allá por la serranía/ oigo un ruido donde estoy/ me preparo el alto doy/ y pienso en ti vida mía”. Asimismo, reprodujo tres décimas que, al parecer, formaron parte de una composición donde se intentó glosar la famosa cuarteta: “anda hijo no te tardes/ toma el machete y la lanza/ vete a pelear por tu tierra/ y pon en dios tu esperanza”. Estas décimas, según refiere Piedra Martel, eran “alusiones a la circunstancia, compuestas durante la campaña anterior”⁴⁹. Pero, ¿tendría razón el oficial mambí? ¿De dónde procedían realmente estas composiciones? ¿Es posible seguir sus rastros?

La primera estrofa transcrita fue fruto, al parecer, de la inspiración de otro oficial insurgente, Ramón Roa, quien aprovechó la pasión popular por el género para conseguir determinados insu- mos durante la Guerra de los Diez Años⁵⁰. En su libro *A pie y descalzo de Trinidad a Cuba* rememoró Roa que, luego de una intensa caminata, logró que “los mozos conductores de la correspondencia” le propiciaran un caballo fresco, “en cambio de una décima”⁵¹. En un momento de inspiración, el oficial compuso seis estrofas que concluían con el verso: “Yo pienso en ti vida mía”⁵². El 29 de noviembre de 1895, en el campamento Lázaro López, los combatientes cantaron, con algunas deformaciones, una de esas espinelas, que reproducimos a continuación: “Cuando al pie de la trinchera/ desde lejos se divisa/ flameando a la fresca brisa/ de mi Cuba la bandera,/ si el enemigo se espera/ que nos ataque ese día,/ los cubanos a porfía/ ponen el pecho a la guerra/ y al dar un ¡viva! a mi tierra/ yo pienso en ti, vida mía”⁵³.

No podemos saber cómo los soldados se aprendieron las décimas de Roa: ¿Se esparcieron mediante los circuitos de transmisión oral? ¿Hubo lecturas en los campamentos del libro *A pie y descalzo de Trinidad a Cuba*, el cual se había publicado en La Habana en 1890? Ambas vías son posibles, pero además se debe destacar que las mismas estrofas aparecieron compiladas por Martí en otro importante suceso editorial de Tregua Fecunda, *Los poetas de la guerra*, publicado en Nueva York en 1893⁵⁴. En un breve prólogo a la composición, el intelectual habanero no sólo reconoció la autoría de Roa; también planteó la preferencia popular por la glosa, el efecto emotivo de los versos y su supervivencia en la memoria revolucionaria:

“En la guerra, no hubo poesía más popular que las glosas. Muchas hay ya publicadas, y de Ramón Roa son muchas de ellas. En ‘VIDA MÍA’, puso el alma de todo bravo peleador, que dejaba atrás, é tenía lejos, una amiga querida: se la repite aún mucho de memoria, y aquí se publica como se suele recitar”⁵⁵.

49 Manuel Piedra Martel, *Mis primeros*, 198-199.

50 Manuel Piedra Martel, *Mis primeros*, 198.

51 Ramón Roa, *A pie y descalzo de Trinidad a Cuba* (La Habana: Establecimiento Tipográfico Calle de O'Reilly 9, 1890), 33.

52 Ramón Roa, *A pie y descalzo*, 33.

53 Ramón Roa, *A pie y descalzo*, 35.

54 Véase: José Martí, *Los poetas de la guerra* (Nueva York: Imprenta América, 1893), 99-102.

55 José Martí, *Los poetas de la guerra*, 99.

Martí no fue el único dirigente en interesarse por la memoria poética de la manigua. Años más tarde, en plena Guerra del 95, el general Fermín Valdés Domínguez, su amigo y compañero de estudios de la infancia y la adolescencia, también rescató en su diario de campaña décimas contadas por poetas iletrados. Cuenta Valdés Domínguez que el 11 de marzo de 1896, mientras sus tropas se encontraban acampadas en Monte Oscuro, provincia de Camagüey, fue a visitar a un “viejo mambí de la loma”, llamado Amelio, pero al que conocían como Eusebio Grano de Oro. Durante la reunión, el veterano no sólo le ofreció ajiaco al general, sino que además le comenzó a recitar espinelas sobre diferentes acontecimientos de las gestas independentistas.

Por suerte, el oficial del Ejército Libertador no se limitó a escuchar al viejo poeta de la *Guerra Grande*. Además de registrar el encuentro en uno de los cuadernillos que dieron vida a su *Diario de soldado*, le rogó a Pinto, su ayudante, que copiara las estrofas que Grano de Oro decía. La escena, poco disfrutada por el copista, fue descrita por Valdés Domínguez de la siguiente manera: “[...] y el viejo las dictaba muy serio y Pinto se sonreía, y me demostraba su disgusto al escribir tan malos versos: ahí te van para que te rías del númer de mi vate maniguero. Y conste que entre la gente del monte, tiene nombre el Grano de Oro mentado”⁵⁶.

Gracias al proceso de copiado, las estrofas compuestas y aprendidas por Grano de Oro sobrevivieron en el tiempo, en la letra manuscrita y privada de un diario, primero, para luego multiplicarse de forma impresa, tras la publicación de las memorias de Valdés Domínguez. Las primeras décimas que el campesino recitó eran “frescas”, se referían a sucesos de la Guerra del 95, por lo que apenas tenían un año de ser creadas. Ejemplo de ello fueron dos espinelas en las que se destaca el papel desempeñado por la división Bayamesa en Media Luna. Otras dos obras, tituladas *Que viva la independencia* y *A un guerrillero ¿Dónde tú te meterás?*, pertenecen a la Guerra de los Diez Años. En la memoria del testigo, la espinela parece cumplir dos funciones en relación con los dos procesos bélicos: como recuerdo de los acontecimientos pretéritos y como opinión pública inmediata.

Cabe precisar que los altos oficiales no sólo mediaron las controversias mambisas a partir de su participación como poetas o rescatadores del patrimonio independentista. En algunas ocasiones, los líderes militares fungieron como jueces de las improvisaciones imponiendo las reglas del torneo o promoviendo los temas por versar. Al menos en las canturías descritas por el combatiente Toribio Mestre, los oficiales de mayor rango de las tropas reunidas en el campamento controlaron y organizaron los certámenes. Estas mediaciones pueden verse sobre todo en la actuación de Quintín Bandera, quien en ambas controversias dividió y repartió los poetas en bandos. En algunos casos, el general oriental llegó a ejercer una presión directa y violenta frente al desafío de algún subalterno. Cuenta Mestre que en la controversia celebrada en La Olayita, hasta la madrugada del 28 de febrero de 1896, Bandera quiso conformar dos equipos de cinco poetas, pero como sólo había nueve, el decimista negro Juan Ruperto Limendoux propuso competir contra ambos bandos. El general, quien era de pocas bromas, entonces le dijo: “Tú vas a cantar, pero tienes que ganar, porque si no te corto la cabeza”⁵⁷.

Visto desde una perspectiva racial, este testimonio también pone de manifiesto cómo la guerra creó relaciones particulares de poder para que oficiales negros y mulatos, que habían llegado a obtener altos grados de mando, intervinieran y regularan un género poético-musical atribuido a campesinos

56 Fermín Valdés Domínguez, *Diario de soldado*, t. 1 (La Habana: Universidad de La Habana, 1972), 208.

57 René Batista Moreno, *Limendoux*, 27.

blancos. Y más allá de esto, practicado cotidianamente por oficiales letrados que, debido a su posición social, fuera de las filas insurrectas difícilmente hubieran tenido que seguir las reglas impuestas en el ámbito poético por superiores que, en variadas ocasiones, descendían de esclavos y negros libres.

Experiencias similares, con diferente grado de mediación, pudieron vivirse en otros campamentos dirigidos por oficiales de color que se sintieron motivados a exhortar las prácticas festivas para el disfrute propio y el de su tropa. Ismael Sarmiento demostró, con una detallada información, el incentivo del general José Maceo de celebrar las fiestas y los bailes en su campamento, así como su interés por preservar la banda de música de su Estado Mayor. Por ejemplo, el doctor Benigno Souza, en su *Ensayo histórico sobre la invasión*, afirma que su “excelente memoria conserva alguna de las décimas” que oyó “cantar en el vivac de Mi Rosa a los rudos infantes de los Ducasse durante aquel memorable vivac del 10 de enero de 1896”⁵⁸. Y como muestra de su experiencia, transcribió una famosa espinela en la que, entre otras cuestiones, el general oriental Antonio Maceo le ordenaba al militar español Arsenio Martínez Campos que se retirara a la capital.

Consideraciones finales

Las valoraciones expuestas ponen de manifiesto la riqueza de la décima, en su variante musical, para acceder a un sistema complejo de prácticas en el que se visualizan las batallas cotidianas por la memoria. En este sentido, los usos sociales de la estrofa revelan un lado poco explorado de la guerra: su capacidad para producir espacios de opinión alejados de la censura española, y, por tanto, su impacto en el orden de la esfera pública colonial. En el marco de los campamentos insurgentes, el placer provocado por la música y la poesía permite desentrañar emociones diversas como el olvido de los rigores del conflicto, así como la superación del miedo al entrar en combate. Procesos como la Invasión a Occidente incidieron en la circulación de las décimas y las tonadas a lo largo de la Isla, al mismo tiempo que permitieron controversias multitudinarias entre poetas de diferentes zonas geográficas.

Las huellas que las canturías insurgentes dejaron en la memoria escrita permiten acceder a una multiplicidad de voces independentistas en las que las preferencias por el género poético musical no se constriñen a campesinos blancos de ascendencia española. Todo lo contrario, individuos de diversa pertenencia racial dominaron el arte de la improvisación para expresarse sobre la vida política del país, ganar el respeto de sus compañeros y, en ocasiones, convertirse en líderes de opinión. En los casos trabajados, las temáticas de las décimas conducen a una relación compleja con el tiempo. Por un lado, pueden narrar acontecimientos recientes, adelantándose incluso a cualquier medio de comunicación impreso, pero también evidencian rituales de rememoración de determinados sucesos de la Guerra de los Diez Años.

La eficiencia de estas prácticas y de estos espacios cotidianos y discursos patrióticos en la memoria política de los iletrados no puede ser entendida si se despojan de su musicalidad. Las notas de punto cubano permiten a los improvisadores construir con eficiencia la métrica octosilábica, al mismo tiempo que funcionan como estrategia nemotécnica, a tal punto que muchos campesinos deben cantar para recordar de forma íntegra las viejas composiciones. En estos códigos acústicos, muchas veces obviados por los historiadores, se tejen lazos de pertenencia nacional e identidad política que trascienden los acostumbrados senderos de la imagen y la palabra.

58 Benigno Souza, *Ensayo Histórico de la Invasión* (La Habana: Imprenta del Ejército, 1948), 176.

Bibliografía

Fuentes primarias

Documentación primaria impresa:

1. Cabrera, Raimundo. *Episodios de la guerra. Mi vida en la manigua*. Filadelfia: La Compañía Lévytype, 1898.
2. Consuegra, Israel. *Mambiserías. Episodios de la guerra de Independencia*. La Habana: Imprenta del Ejército, 1930.
3. Flint, Grover. *Marchando con Gómez*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2002.
4. Flores, Eugenio Antonio. *La guerra de Cuba (Apuntes para la historia)*. Madrid: Tipografía de los Hijos M.G. Hernández, 1895.
5. Guerra, Ramiro. *Por las veredas del pasado 1880-1920*. La Habana: Lex, 1957.
6. Guerrero, Rafael. *Crónicas de la guerra de Cuba y de la rebelión de Filipinas*, tomo 5. Barcelona: Editorial Mauchi, 1897.
7. Martí, José. *Los poetas de la guerra*. Nueva York: Imprenta América, 1893.
8. Miró Argenter, José. *Crónicas de la guerra*. La Habana: Lex, 1945.
9. Piedra Martel, Manuel. *Mis primeros 30 años*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2001.
10. Roa, Ramón. *A pie y descalzo de Trinidad a Cuba*. La Habana: Establecimiento Tipográfico Calle de O'Reilly 9, 1890.
11. Roloff, Carlos. *Índice alfabético y defunciones del Ejército Libertador de Cuba*. La Habana: Imprenta Rambla y Bouza, 1901.
12. Souza, Benigno. *Ensayo Histórico de la Invasión*. La Habana: Imprenta del Ejército, 1948.
13. Valdés Domínguez, Joaquín. *Diario de soldado*. La Habana: Universidad de La Habana, 1972.

Imágenes:

14. Anónimo. “Campamento del general colombiano Avelino Rosas (1898)”. Archivo Nacional de la República de Cuba (ARNAC), La Habana-Cuba, Fototeca, caja 322, sobre 8051, registro 10061.

Fuentes secundarias

15. Batista Moreno, René. *Limendoux, leyenda y realidad*. Santa Clara: Editorial Capiro, 2009.
16. Díaz-Pimienta, Alexis. *Teoría de la improvisación poética. Primeras páginas para el estudio del repentismo*. México: Ediciones del Lirio, 2014.
17. Fernández, Tanit. “El personaje catalán en la erótica de poderes e identidades del teatro bufo cubano”. En *Bufo y nación. Interpelaciones desde el presente*, editado por Inés María Martiatu. La Habana: Editorial Letras Cubanias, 2008, 105-153.
18. Ferrer, Ada. *Cuba insurgente. Raza, nación y revolución*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2011.
19. Herrera, José Isabel. *Impresiones de la guerra de Independencia*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2005.
20. Helg, Aline. *Lo que nos corresponde. La lucha de los negros y mulatos por la igualdad en Cuba, 1886-1912*. La Habana: Imagen Contemporánea, 2000.
21. Iglesias Utset, Marial. *Las metáforas del cambio en la vida cotidiana: Cuba 1898-1902*. La Habana: Ediciones Unión, 2002.

22. Linares Savio, María Teresa. *El punto cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 1999.
23. López Lemus, Virgilio. *Décima e identidad. Siglos XVIII-XIX*. La Habana: Editorial Academia, 1997.
24. Loyola, Oscar y Eduardo Torres. *Historia de Cuba. Formación y liberación de la nación, 1492-1898*. La Habana: Editorial Pueblo y Nación, 2001.
25. Sarmiento, Ismael. “La cultura en el Mayor General José Maceo Grajales y su gusto por la música”. En *Aproximaciones a los Maceo*, editado por Olga Portuondo, Israel Escalona y Manuel Fernández. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2005, 213-258.



Jaddiel Díaz Frene

Estudiante doctoral de El Colegio de México. Licenciado en Historia por la Universidad de La Habana (Cuba) y Magíster en Historia por El Colegio de México. Entre sus publicaciones se encuentran: “Familia, campesinado y fotografía en Cuba: un acercamiento a la historia de la familia Naite”, *Cuicuilco* 20: 57 (2013): 93-114, y “Los campesinos sólo mueren cuando olvidan: décimas mambisas en el imaginario de la Sierra del Rosario”, en *Cuba etnográfica* (La Habana: Fundación Fernando Ortiz, 2012), 229-253. jdiaz@colmex.mx