

Desde el lugar de las fundaciones  
la levedad pesa  
como una culpa sobre las palmas diminutas.  
Ingrávidos  
nos es dada la gracia de su definición.  
El silencio vulnerable.  
Todos los caminos  
para decir los predios de la sombra.

La Casa es un corazón de monte imprevisible.  
Una Ciudad que se suicida, incendiándose.  
Una espuma dispersa.  
Los trasgos que he visto  
en la urdimbre de las hojas,  
en las yerbas que ocultan su alma para mí.  
El pie que trasciende las lindes inasibles  
del sueño y la vigilia.

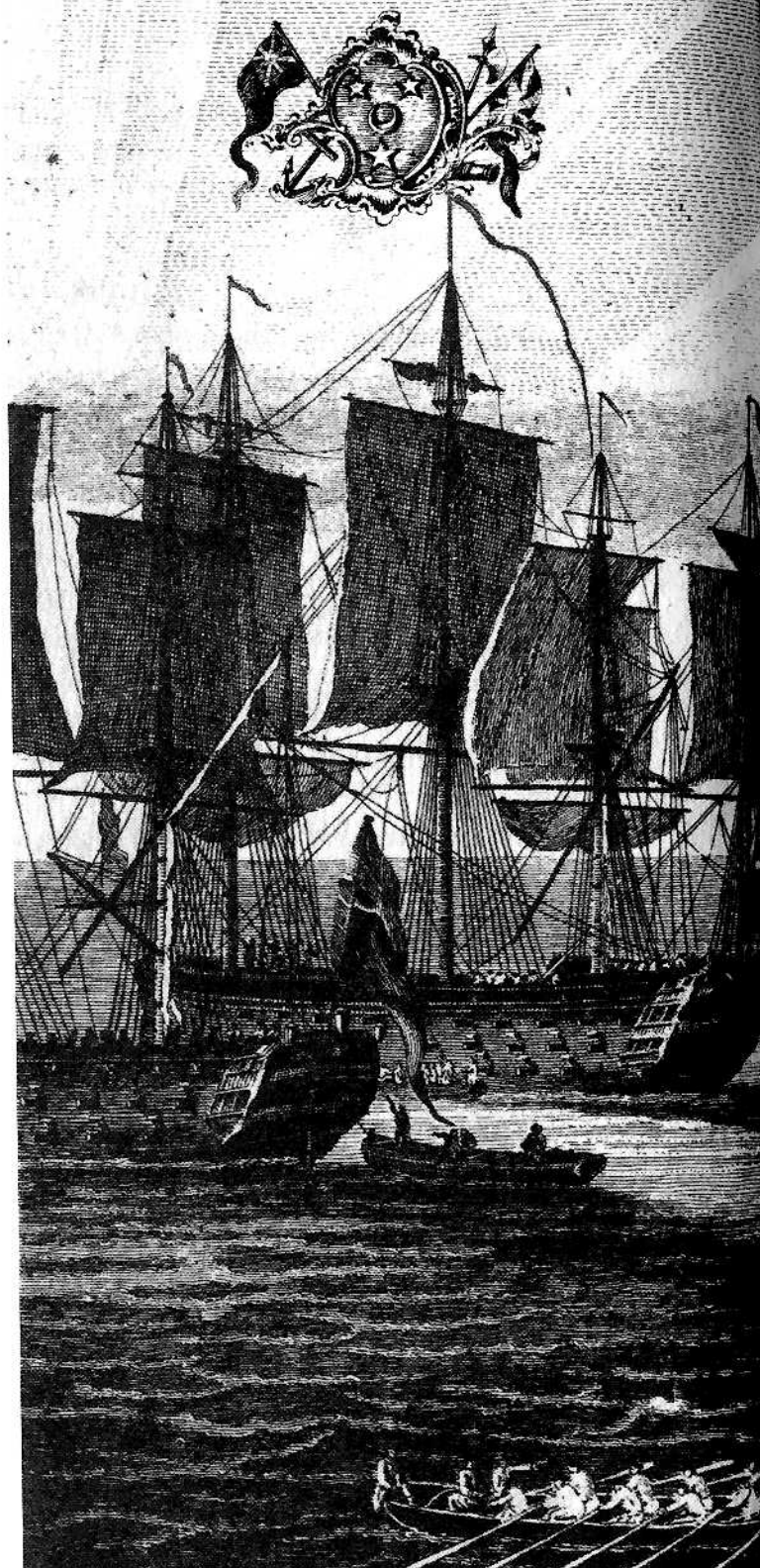
Desde sus cimientos. Alguien devora un cuerpo,  
la transustanciación de un País  
en un pedazo de pan blanco.  
Parricida  
corto día a día mis raíces,  
el oscuro cuerpo de mi sombra  
y maldigo un vino demorado. Una tardía sangre.  
Casi presentida.

Aquel que pretendió lavarse las manos  
en una prolongación del silencio.  
Aquellas, mis manos, que una vez guardaron la  
voz  
como un acto de amor.  
Sombrías  
del silencio y la tiniebla.  
Limpias han de ser. Lavadas  
en la voz de los inocentes. En la desmesurada  
pureza de las llamas.

Alguien descubrió el oro secreto de la sombra  
y lo puso en su boca. Y su boca aprehendió  
la duración misma de la vida. Un sabor  
profundo.  
Ubicuo y recurrente.  
Es preciso volver a nacer. La fuga de un contorno.  
Isla, Casa, levedad imposible.  
Palabra bautismal que me corona.

\* De las palabras de Cristo a Nicodemo (Jn. 3.3-8)

# ENTREVEROS DE LA HABANA INGLESA



# La literatura teatral y la toma de La Habana por los ingleses

► *La posesión inglesa de La Habana en 1762 ha merecido la atención de historiadores y novelistas como un período de intensa resistencia al invasor. El estudioso Emilio J. Gallardo aborda obras teatrales de Ignacio Gutiérrez, Freddy Artiles y José Milián sobre ese acontecimiento de gran significación en la trayectoria de los criollos cubanos.*

Los hechos históricos que suscitó la aparición de una poderosísima escuadra inglesa ante la fortaleza de El Morro en la mañana del 6 de junio de 1762 fueron retomados dos siglos más tarde por dramaturgos cubanos de intereses estéticos diversos pero una misma vocación: indagar en la identidad nacional, asediarla hasta rendirla, tal y como hicieron las fuerzas británicas con el principal bastión defensivo habanero. Son tres las principales piezas concebidas durante las décadas de 1960 y 1970: de Ignacio Gutiérrez, *La casa del marinero* (1964); de José Milián, *La toma de La Habana por los ingleses* (1969); de Freddy Artiles, *Una viuda* (1976).

Una primera distinción entre estos textos revisitadores de una etapa fundamental de la Guerra de los Siete Años (1756-1763) podría establecerse teniendo en cuenta el momento histórico recreado: mientras las obras de Gutiérrez y Milián se concentran en la franja que va desde la llegada de los ingleses hasta la capitulación de la plaza —del 6 de junio al 13 de agosto de 1762, aproximadamente—, *Una viuda* se desarrolla el 13 de octubre de ese año, en un periodo en el que los destinos de la ciudad eran regidos por manos inglesas —La Habana fue devuelta al mando español el 6 de julio de 1763—, pero el elemento temporal no resulta esencial en una comparación posible entre ellas.

La vocación realista de las propuestas de Gutiérrez y Artiles contrasta con la de Milián. La calidad de su texto resume gran parte de las tendencias de vanguardia (absurdistas y artaudianas, sobre todo) que poblaron la escena cubana en una parte de los años sesenta. Es usual que una relectura de la historia nacional a través de un texto literario conecte directamente con el presente del autor. En los tres dramas apreciamos divergencias de raíz ideológica e identitaria. Gutiérrez y Artiles construyen sus creaciones como artefactos destinados a enlazar los rasgos heroicos de sus respectivos protagonistas, una «lógica de la liberación nacional». Potencian los conatos de «cubanía» que algunos historiadores atribuyen a una parte de los habitantes de la Isla enfrentados al poder británico. Los roles de personajes como Joaquín, Aleida y Juan (*La casa del marinero*) y la Viuda (*Una viuda*) avalan un sentimiento de orgullo patrio y de intolerancia ante el invasor, tenido entre los rasgos definatorios del carácter revolucionario cubano. En el caso de Artiles, esta construcción identitaria se desarrolla a lo largo de su trilogía *Al final de la sangre* (1976-1977), de la que *Una viuda* es la primera parte. Según confesión del dramaturgo, la primera pieza de la trilogía fue *En la estación* —la actual tercera—, mientras que las otras (*Una viuda* y *La bandera*) las ideó para delimitar las etapas

que consideraba decisivas de la emancipación nacional hasta llegar a la revolución de 1959:

En el caso mío, escribo esa obra [*Una viuda*] como un complemento de las otras dos. Fíjate que la trilogía se llama *Al final de la sangre*. Uso los hechos de 1762 porque fue el primer momento en el que hubo un atisbo de nacionalidad. Hasta ese momento nosotros éramos la colonia española. A partir de la toma de La Habana por los ingleses y de «la carga al machete» de Pepe Antonio comenzamos a sentirnos más cubanos.<sup>1</sup>

Gutiérrez y Artilles reafirman una visión épica de la creación de la identidad cubana. Contraria a esta lectura de la historia, la pieza de Milián trata de desmontar estos discursos grandilocuentes a través de la farsa, con la burla como aliada. La mordacidad de Milián no libra a nadie de sus dentelladas sarcásticas en su enfrentamiento a discursos oficiales triunfalistas. Las divergencias latentes en el conjunto de dramas seleccionados traslucen la oposición entre dos concepciones teatrales desarrolladas en los años '60, diferenciadas por la vocación de sembrar dudas frente a la intención de cosechar firmezas.

En las piezas de Gutiérrez es habitual la presentación de un conflicto que al desarrollarse, pasa a un segundo plano, una superación dialéctica ante lo perentorio de un nuevo problema proveniente del exterior, a enfrentar irremisiblemente. Así sucede en *Llévame a la pelota* (1969), en *Los chapuzones* (1972), en *La casa del marinero*, obras donde el protagonista positivo se llama Joaquín. «Son estos Joaquines de Ignacio Gutiérrez los que imponen más fuertemente a su teatro el sello del optimismo revolucionario, de la confianza en el Hombre y en la Revolución», sentenció Artilles.<sup>2</sup>

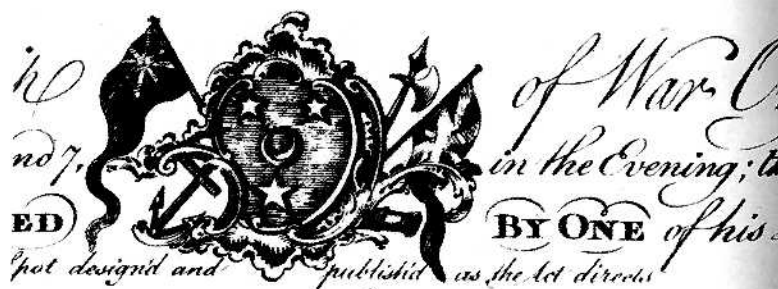
El primer conflicto de *La casa del marinero* se establece entre el marinero Joaquín y doña Catalina de Mendoza, directora de la Casa de Recogidas, donde vive y goza con las reclusas —particularmente con la ex-prostituta Aleida—, mientras la doña se consume en pasión insatisfecha por él. Confabulada con el obispo, el alcalde y el coronel, Catalina logra apresar al marinero y al escapársele, lo amenaza con volarle la casa. Con la llegada de los ingleses ese problema inicial pasa

a segundo plano. Joaquín es obligado a engrosar las filas del ejército. Duda si debe servir a los intereses colonialistas que le dificultan la vida, pero comprende que la magnitud de la amenaza inglesa es un peligro superior al poder destructivo español y defiende aguerridamente su posición de combate. El final de la obra queda abierto a la continuidad de la lucha.

El argumento del drama de Artilles es más sencillo. En un bodegón de Guanabacoa coinciden el 13 de octubre de 1762 la patrona del lugar, una criolla que ha perdido a su marido y a su hijo en los recientes enfrentamientos, un teniente español y un oficial inglés. Cuando los dos primeros discuten sobre el comportamiento de los peninsulares en la Isla, irrumpe el inglés, borracho. Bromea con muy mal gusto y se jacta de la victoria de su bando hasta humillar a los otros dos personajes. Ríe al contar el asesinato de un grupo de milicianos de Guanabacoa, capturados y desarmados. La Viuda decide envenenarlo y en plena agonía, el español lo degüella. Los dos sobrevivientes disputan por quedarse con la pistola del inglés y en la refriega se dispara el arma. El Español, nervioso por la inminente irrupción de los guardias, asesina a la Viuda para luego acusarla de la muerte del inglés.

En esa diferencia de intereses y conductas entre criollos y peninsulares reside el germen de «cubanía» que los dramaturgos intentan mostrar. Varios historiadores se refieren un incipiente nacionalismo, ejemplificado en actitudes de protesta abierta o callada, en el repliegue de criollos una vez perdida la plaza, para organizar la resistencia, o en su permanencia en la ciudad para atacar ocultamente a los enemigos, sobre todo envenenándolos.<sup>3</sup>

Las formas de contraofensiva a las que se refieren los historiadores quedan recogidas en los dramas de Gutiérrez y Artilles. En el segundo ya se mencionó el envenenamiento del oficial inglés. En *La casa del marinero* esas herramientas de lucha se muestran al final de la obra: Juan y



Aleida envenenan a un regimiento de *casacas rojas* al tiempo que subvierten una cancioncilla popular (*Las muchachas de La Habana / no tienen perdón de Dios / pues se van con los ingleses / en los bocoyes de ron*) con una versión contrapuesta: *Los criollos de La Habana / no tienen perdón de Dios / pues envenenan a los ingleses / con los barriles de ron*.<sup>4</sup> Luego se retiran a la manigua para unirse al coronel Luis de Aguiar, criollo destacado en la defensa de La Habana que reunió a guajiros de Jaruco para combatir a los invasores británicos. El drama de Gutiérrez insiste en construir una identidad criolla caracterizada por la heroicidad ante cualquier agente invasor:

JOAQUÍN: Ahora hay que continuar la lucha hasta que arrojemos al mar al último de los invasores.

ALEIDA: ¿Nosotros solos?

JOAQUÍN: Solos no, junto a la guerrilla, somos muchos; blancos, negros, mestizos, todos cubanos... (p. 63.)

Gutiérrez y Artilles patentizan sus filias y fobias respecto de los protagonistas. Por supuesto, los responsables de la toma de la ciudad —el conde de Albemarle, el comodoro Keppel y el almirante Pockoc— son los mayores enemigos visibles, pero los dramaturgos identifican las responsabilidades de quienes supuestamente servían a la ciudad por la formulación de parejas antitéticas, pertenecientes al orden militar. En primer lugar, según la jerarquía de mando, el binomio Don Juan de Prado, Capitán General de la Isla, y el Capitán Luis de Velasco, defensor de El Morro. Aquí la división no se sustenta en el par peninsular/criollo, sino en cobardía-inaptitud/valentía-aptitud. Los autores se muestran fieles al sentir del pueblo como lo han recordado los historiadores:

El vecindario habanero, en su mayoría, imputó la responsabilidad por faltas graves y errores

imperdonables a los principales jefes militares encargados de dirigir la defensa de la Plaza, y muy en especial, al capitán general de Cuba y gobernador de La Habana, don Juan de Prado, y al comandante en jefe de la flota española, el marqués del Real Transporte.<sup>5</sup>

Frente a estos dos actores, la figura de Velasco se acreció tras su caída en batalla. La estima tributada alcanzó cotas sorprendentes: su valentía fue reconocida no sólo por los miembros de su bando (Carlos III creó el marquesado de Velasco del Morro, que ostentó su hermano Íñigo José; ordenó que se le erigiera una estatua en Meruelo, pueblo santanderino cercano a Noja, donde nació, y por Real Orden dispuso que en la Armada siempre existiese un buque de guerra con su nombre), sino por sus enemigos. En el Velasco de *La casa del marinero* resaltan rasgos positivos que lo emparentan con los criollos, identificación que lo hace un interlocutor digno, hasta el punto de comprensión del sentimiento de impotencia y pérdida de fe en la «Madre Patria» que desmoraliza a Joaquín en medio del combate:

CAPITÁN LUIS DE VELASCO: ¡A defender a España!

JOAQUÍN: Yo no nací en España, nací aquí en Cuba.

CAPITÁN LUIS DE VELASCO: Bien, defiende a Cuba [...] A tu patria la están asaltando unos mercenarios y tú te pones a llorar. (p. 47.)

Esa virtud, y su firme creencia en una jerarquía militar basada más en la meritocracia que en los abolengos, lo llevan a honrar la memoria de Pepe Antonio, el tenaz alcalde de Guanabacoa, en detrimento del Coronel Caro, principal encargado de la defensa de esa área:

CAPITÁN LUIS DE VELASCO: Su tío [coronel Caro] es un cretino que redujo a la inacción al

4. Ignacio Gutiérrez: Ob. cit., pp. 65 y 66.

5. Calleja y O'Donnell: Ob. cit., pp. 205-206.

Word, at the **REDUCTION** of the Havannah, in the Year 1762.  
the *Windsor* making Signals to the Commodore, with the *Dragon, Cambridge, & Marlborough*, lying with  
Lieutenants, and Most Devoted **Humble Servant,**  
*L. O. R. Bridge*  
Plate 7.

infeliz de Pepe Antonio y lo mató del disgusto... ¡A su tío habría que someterlo a Consejo de Guerra... algún día!

ALFÉREZ ANTONIO CASAMAR: Pepe Antonio era un criollo. [...]

CAPITÁN LUIS DE VELASCO: Sabía mandar. Deberían mandar los que saben, no los que tienen apellido y dinero.

ALFÉREZ ANTONIO CASAMAR: ¿Y usted cree que ese regimiento de pardos y morenos libres, armados con machetes, puede vencer a los británicos?

CAPITÁN LUIS DE VELASCO: Uno solo de esos guajiros, que han acudido del interior a combatir a los invasores, tiene más valor que toda su parentela junta. (pp. 42-43.)

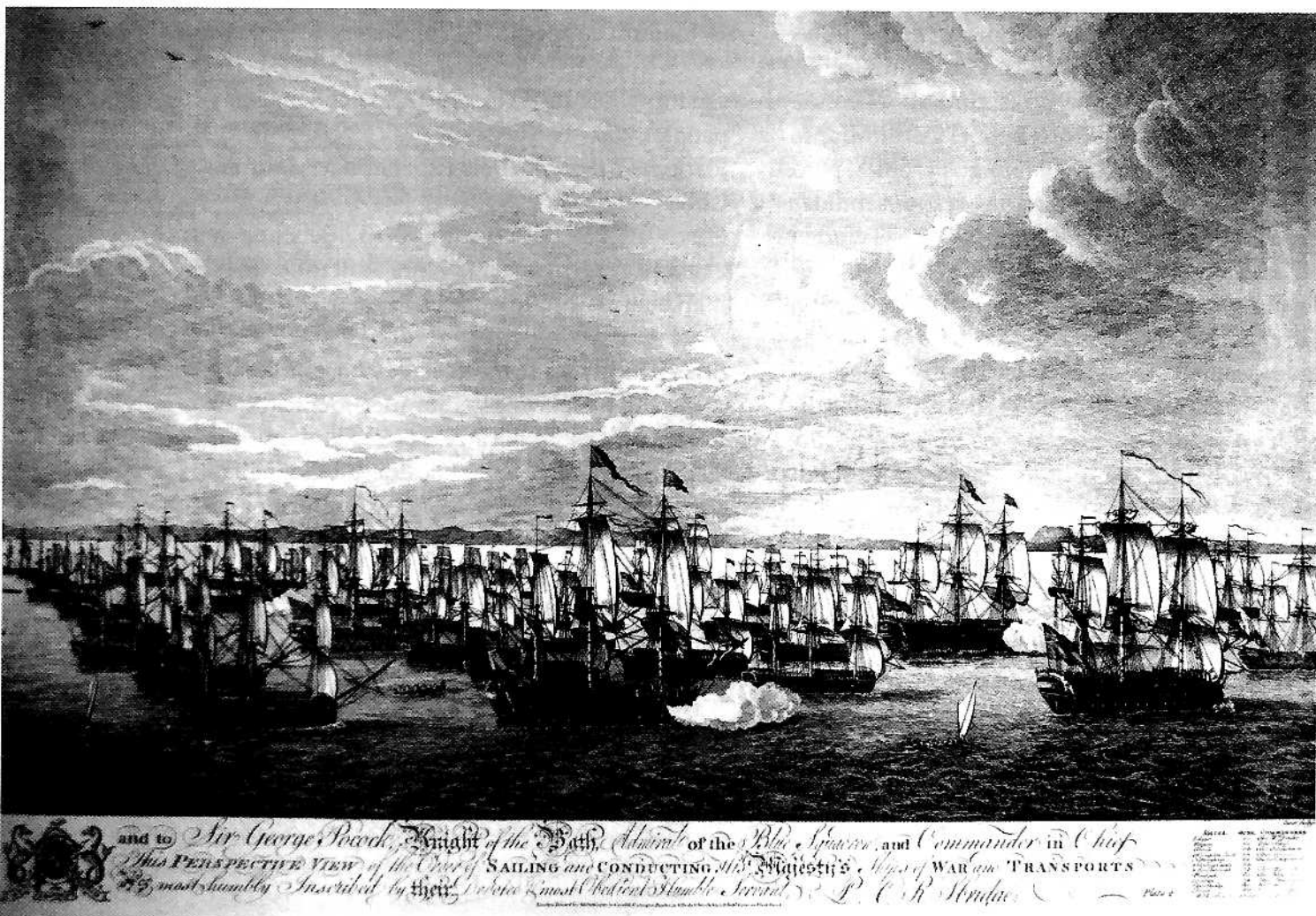
El desencuentro de Velasco con Prado y defensores de La Habana como el Marqués del Real Transporte, se dio históricamente.<sup>6</sup> Gutiérrez se apropia hasta de la correspondencia entre ellos para exaltar a Velasco. Añade consideraciones

sobre una conflictividad de clase para explicar el comportamiento de los grupos.

La segunda pareja de personajes opuestos la componen el coronel Caro y Pepe Antonio. El sentimiento de «cubanía» es elemento diferenciador, junto con la ineficacia del primero y el buen hacer del segundo. La pieza de Artiles se sustenta en esa contraposición:

LA VIUDA: Escucha, español... Cuando se tuvo noticia de que los ingleses habían llegado a La Habana, el regidor de esta villa, Pepe Antonio, mandó a reunir enseguida a todos los vecinos. Habló como un hombre. Llamó a todos a luchar contra el invasor, a defender nuestra tierra. [...] Cuando todavía no les había echado encima la última paletada de tierra, me llegó la noticia: el coronel Caro... *tu coronel Caro*, le había prohibido a Pepe Antonio seguir peleando. Lo abochornó delante de su tropa [...] *tu coronel Caro* impidió a los hombres de Pepe Antonio seguir peleando porque eran

6. V. Placer Cervera: Ob. cit.



criollos. [...] ¿Y mis hombres entonces? ¿Murieron en vano? (Pausa.) No. Murieron bien. Murieron por defender nuestra tierra, el lugar donde nacimos y vivimos y trabajamos... Sin embargo, para tu coronel Caro su muerte no contó... Desde entonces comencé a darme cuenta de que criollos y españoles no son la misma cosa... Y ahora lo confirmo.<sup>7</sup>

Un primer arquetipo identitario cubano se edifica sobre la figura de Pepe Antonio, aclamado por el pueblo, encarnación de altos valores: coraje, independencia, intrepidez, conexión con su terruño... Contra él se ceban los enemigos tradicionales de la «cubanía» y sus males: sumisión a un poder extranjero, minusvaloración, racismo, impotencia.

De las tres obras que nos ocupan, la primera en estrenarse fue *La toma de La Habana por los ingleses* (1970, compañía Teatro Estudio, dirigida por su autor) y alcanzó mayor resonancia en el panorama teatral. Narra la llegada del Gobernador Juan de Prado a la Isla, con su criado Cucufate, al tiempo que Pockoc, Albemarle y Keppel dirigen su flota contra La Habana. Ya avistado el enemigo, De Prado convoca a junta de guerra, pero más que en la defensa de la ciudad está interesado en averiguar el autor de unos versos ignominiosos contra su persona, escritos en urinarios públicos. El poema circuló en la realidad histórica: *Albricias, nuevo Pelayo / español carabalí, / antes que salgas de aquí / ojalá te parta un rayo / y cuando vistas el sayo / de Gobernador, compadre, / que te cuadre o no te cuadre, / y no lo tomes a guasa / te mandaremos a casa, / de la puta de tu madre.*<sup>8</sup>

Cuando el peligro es inminente, Juan de Prado insta tímidamente a la defensa, pero parece más esforzado en la rendición. Ya La Habana en manos inglesa, y caídos algunos de sus más heroicos defensores, los invasores hacen y deshacen a placer, imponen sus decisiones a los ex-gobernantes. La pieza se cierra con el regreso del derrotado Gobernador a la península.

La pieza de José Milián conoció la intransigencia de los infaustos años setenta:

Sí, *La toma...* me acarreó muchos éxitos y buenos momentos, pero me acarreó también fama de conflictivo [...], de modo que los intermediarios empezaron a asustarse. Y cuando te digo intermediarios asustados, [Luis

Pavón] el que estaba en el Consejo Nacional de Cultura en ese momento, el de los parámetros famosos. Lo primero que hizo fue decir que esa obra no se podía poner más y le dio la orden a Raquel Revuelta de «desmantelarla», [...] la palabra que se usaba para quitar escenografía, vestuario y usarlo en otras cosas o quemarlo. Tengo una crítica de Pavón en mi casa en la que habla horrores de la pieza [...] estaba asustado, porque era un intermediario asustado. Y la cogió conmigo, entonces eso me hizo arrastrar toda una fama, que pienso que hasta el '85, con el premio de la UNEAC [a ¿Y quién va a tomar café?] no se aligera un poco [...], y este señor pasa a donde tenía que estar: a la oscuridad, al anonimato. [...]

En el año 1969 mando [al premio Casa de las Américas] *La toma de La Habana por los ingleses*, que creo que es, de todas mis obras, la más importante. Hay una gente que la considera clásico, yo no te voy a decir esa barbaridad porque yo mismo no me voy a decir clásico, pero sí te digo que es, de mis obras, la más completa, la más abarcadora, la que más define la psicología de la nacionalidad del cubano y de cómo nos producimos y de cómo hacemos todo, desde la guerra, el arte, todo, porque la obra es como un compendio de todo eso en farsa. Tuve que estudiar mucha historia para poder escribir esta obra, y no la escribí de un día para otro. Estuve como un año preparándome y estudiando material sobre los ingleses en La Habana. No hay en la pieza nada que no sea histórico. Hasta lo más disparatado lo es: por ejemplo, poner dos cadenas en la entrada del muelle y hundir los barcos con los marineros dentro. Los cubanos tenemos la locura de los negros, la locura de los chinos, la locura de los españoles y la locura de nosotros. Entonces me dije: esta obra está buena para la Casa de las Américas, y la mandé. Sin embargo, una vez más, me quedo en la primera mención. Creo que soy el único cubano que coge algo en la Casa de las Américas, porque en ese año 1969, en el que quizás ya se estaba gestando la era de «los parámetros», esa obra parece que se salía un poco de lugar.<sup>9</sup>

*La toma de La Habana por los ingleses* erige una maquinaria textual/espectacular perturbadora,

7. Freddy Artiles. *Teatro*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1984, p. 260.

8. José Milián. *Vade retro y otras obras*, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1990, p. 116.

9. Emilio J. Gallardo. «Entrevista a José Milián» (inédita), La Habana, 12 de marzo de 2008.

que disfruta y sufre mofándose del poder. Milián observa la realidad histórica a través de lentes farsescas. Mira a sus personajes por encima del hombro, los trata como esperpentos, se ríe de las patochadas que atribuye a sus (des)gobernantes, que recuerdan a los de Jarry. Frente a una visión *ilustrada* de la Historia, Milián conduce su relectura de los acontecimientos de 1762 al borde del abismo, donde los personajes parecen condenados a repetirse en un bucle impertinente y contumaz. Milián problematiza y caotiza el paso del tiempo, indaga similitudes y reiteraciones, mina su texto con referencias anacrónicas que destruyen la ilusión de época. Aparece la alusión de Juan de Prado al franquismo o al holocausto nazi («¿Por qué no me dejan pensar? Los nazis mataron a seis millones de judíos porque nadie se sentó a pensar. ¡Todos están alienados!», p. 140). El autor se burla de los grandes hechos históricos, de las epopeyas bélicas, para defender que esos capítulos recogidos en los libros de historia con letras doradas no demuestran sino un afán por ignorar al pueblo sobre el que recaen los mayores males. Al final de la pieza patentiza esta idea en las conversaciones de Juan de Prado y Pockoc como una contradanza donde el segundo lleva al primero. Una vez concluida, se sustituyen los vivos a Carlos III por las aclamaciones a Jorge III (entre ambos no parece existir gran diferencia):

JUAN DE PRADO: ¿Quién pronuncia tan mal el español?

CUCUFATE: El inglés. El Gobierno inglés. ¡La Habana vivirá distinto!

JUAN DE PRADO: (*Grandilocuente.*) ¡Sólo han cambiado de canción!». (p. 163.)

La historia aparece como una materia moldeable, deformable según los criterios de los poderosos. Los riegos de una escritura tergiversada de la historia quedan al descubierto en el diálogo entre el reticente Cucufate, la Madre Superiora y Juan de Prado:

JUAN DE PRADO: ¿Qué dices, canalla? El Gobernador murió, madre, heroicamente, defendiendo la Isla... y a estas hijas del Señor.

MADRE SUPERIORA: Eso dicen, sí, eso pienso...

CUCUFATE: ¡Cierto! Murió atravesado por una bala de cañón tamaño standard. [...]

JUAN DE PRADO: Hija mía, donde quiera que vayas, cuenta esta historia. Tú eres la portadora de la verdad, y sólo la verdad recorrerá los siglos... (p. 164)

Esa visión desengañada, cuestionadora de los discursos heroicos y grandilocuentes, se patentiza en el tratamiento de las representaciones del capitán Velasco y Doña Ángela, figura femenina que simboliza la «cubanía»:

JUAN DE PRADO: A esta mujer hay que lincharla por desacato, por sedición, por injuria, por difamación. ¡Llévatela y enciérrala con los negros en el patio! ¡Que críe mulatos: ella dará a la Historia una Cecilia Valdés!

DOÑA ÁNGELA: ¡Esto no es democracia!

JUAN DE PRADO: Ya lo dijo: es Monarquía, es Carlos III. Así que se va ahora mismo al patio.

DOÑA ÁNGELA: ¡Escribiré al Rey... eso es todo! (*Cucufate la sujeta.*) Todas las damas que se respeten escribirán al Rey. [...]

POCKOC: (*A doña Ángela.*) ¿Quiere usted bailar conmigo?

DOÑA ÁNGELA: No sé bailar con los ingleses.

POCKOC: Es muy fácil.

DOÑA ÁNGELA: Sé bailar con los españoles, pero no sé bailar con los ingleses.

POCKOC: Ya aprenderás.

DOÑA ÁNGELA: ¡Terminaré bailando una mezcla de español con inglés!

POCKOC: ¿Y eso qué importa? (pp. 143 y 156.)

El comandante del Morro, personaje destacado junto con Velasco en su afán permanente por defender la plaza, también cae bajo los tejemanejes del poder. No existe aún una bandera propicia para depositar sobre su cadáver y se desploma enredado en la española:

CUCUFATE: Éste se muere, y es una muerte heroica.

JUAN DE PRADO: ¿Es cubano o español?

CUCUFATE: Es criollo. (p. 156.)

Y más adelante: «*Albemarle se acerca al Comandante del Morro y le enreda en el cuerpo la bandera inglesa. [...] El Comandante del Morro se queda con los ojos clavados en el público, enredado en las dos banderas.*» (p. 160.)

En varias ocasiones Milián rompe el pacto ficcional provocando un distanciamiento con la falta de sintonía entre actor/personaje. Sucede cuando dos caracteres discuten sobre si la pieza corresponde teatro de la crueldad o no, cuando el actor que hace de Pockoc estalla contra su propio personaje, o cuando al concluir la función:

*Los actores se quitan las ropas de época con violencia, desprendiéndose de todo lo negativo que éstas han representado a través de sus personajes. Repiten también los textos de Cucufate. [Ya es demasiado tarde. Tuvimos nuestra oportunidad. Todo el mundo tiene su oportunidad.] Una vez en el suelo las ropas, son pisoteadas en señal de protesta y de rebeldía. El actor que hace de Juan Prado también ejecuta las mismas acciones de sus compañeros. Coral al fondo. (p. 169.)*

Se produce el cuestionamiento último del mundo llevado a escena, basado en el egoísmo, la traición o la heroicidad inútil. Milián se interroga si el episodio constituye un momento jubiloso sobre el que fundar la «cubanía», incluso sobre quiénes se podría comenzar ese sentimiento de nacionalidad. Al final, Doña Ángela, el comandante del Morro, Pepe Antonio, el pueblo en su indefinición, son convertidos en pobres víctimas, que sufren los abusos de poderosos de uno y otro bando, aprovechadores de sus potencialidades (valor, belleza, sacrificio) en beneficio propio.

Resulta evidente el contraste entre los dramas de Gutiérrez y Artiles, por un lado, y el de Milián, por otro. Los primeros cincelan la fecha de 1762 en el panteón nacional, como germen de un nacionalismo aguerrido y tenaz, que deberá guiar al país en su progresión histórica hacia la liberación de injerencias foráneas. Milián raspa la superficie de las litografías históricas para descubrir bajo ellas el drama de los decididos a defender su dignidad frente al enemigo extranjero, pero al mismo tiempo cuestionan a quienes abusan de ellos desde el interior. La suya es una crítica agazapada, de baja intensidad, aunque pícaro y rumbosa. ♦