



El guajiro, ¿figura de la identidad cubana?

Sylvie Megevand, Fátima Rodríguez

► To cite this version:

Sylvie Megevand, Fátima Rodríguez. El guajiro, ¿figura de la identidad cubana?. Desafíos sociales en América latina en el Siglo XXI, CEISAL, 2004, Bratislava, Eslovaquia. <hal-02063070>

HAL Id: hal-02063070

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-02063070v1>

Submitted on 10 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization



Revue

HISTOIRE(S) de l'Amérique latine

Volume 1 – 2005

Dossier : Types et emblèmes de l'identité dans les discours
sur la nation en Amérique latine – XIXe et XXe siècles

El guajiro, ¿figura de la identidad cubana?

Fátima Rodríguez
Sylvie Mégevand

www.hisal.org | 1-12-2005
URI: <http://www.hisal.org/viewarticle.php?id=30>

El guajiro, ¿figura de la identidad cubana?

Fátima Rodríguez - Sylvie Mégevand*

El costumbrismo decimonónico hace del guajiro cubano el tipo físico y moral idóneo para vehicular ciertos valores positivos en un contexto esclavista donde otras figuras humanas como la del negro no tienen cabida. Ahora bien, la evolución de la figura del guajiro no se detiene en el siglo XIX y recorre la historia cubana contemporánea para coincidir con la epopeya revolucionaria, renovándose al servicio de una nueva ideología.

Nuestro trabajo se desgaja en realidad de un planteamiento más amplio que propone estudiar las constantes y las variables de esta figura identitaria y su alcance en diferentes contextos históricos y artísticos. Para ello, empezaremos por examinar el referente mismo, su aparición en la literatura y en las artes plásticas y su evolución como objeto de representación estético y político. La brevedad de nuestro estudio no permite abarcar la representación del guajiro en su totalidad. Nos contentaremos, pues, con acotar nuestra exposición al examen de sus orígenes que, a nuestro juicio, dieron las directrices estéticas e identitarias hasta bien entrado el siglo XX, contrariamente a las previsiones de la intelectualidad a finales del siglo XIX. Completaremos nuestro análisis con unas pistas de investigación para la época contemporánea.

Este estudio debe verse en la perspectiva del tratamiento de los objetos culturales del Romanticismo, caracterizado por el afán de recoger datos, perceptible en Cuba en los decenios 1830 y 1840 : proliferan por entonces los trabajos científicos de historia natural, geografía, mapas, dedicados a la isla¹. El primer *Diccionario provincial casi*

*Groupe de Recherches sur l'Amérique latine, Université de Toulouse II, France.

¹ Ver por ejemplo los mapas de José María de la TORRE y la *Historia Natural* de Felipe POEY.

razonado de voces y frases cubanas, del lingüista y geógrafo Esteban Pichardo, es de 1836. Sobre los guajiros, escribe Anselmo Suárez y Romero en 1840 :

“Ahora días me dio gana de empezar a recoger décimas. Encargué a mis conocidos que me diesen cuantas les vinieran a las manos, porque pensaba hacer una colección y hasta imprimirlas”².

Los actuales trabajos de Anderson y sobre todo los de Anne-Marie Thiesse³ sobre el nacimiento del nacionalismo, según una perspectiva de estudios culturales, han demostrado que esta recogida del patrimonio autóctono (cantos, trajes folklóricos, bailes, leyendas,...), es la manifestación de una conciencia nacional en ciernes, de un nacionalismo emergente. Aunque la emancipación de Cuba es mucho más tardía que la de los demás países de Hispanoamérica, cabe recalcar para los años que nos ocupan un afán por parte de los intelectuales de diferenciarse de la metrópoli.

“La expresión de esta cubanidad, nacida probablemente de un violento clima de reacción antiespañola, fue engendrada y alimentada en el siglo XIX por el sentimiento de hostilidad, y hasta de odio, que muchos cubanos profesaban hacia la metrópoli. Y es que todo en aquella literatura tiende a magnificar la realidad autóctona, y a proponer para ella un programa de valoración que ya no depende directamente de la madre patria. Ya se trate de dorar el escudo del pasado, de exaltar las hazañas de su historia, de cantar la belleza de sus paisajes, de evocar los usos y costumbres de su pueblo, o incluso de pintar el desorden social y moral en que ha caído, sin ser su principal responsable, todo concurre a recordar la existencia de una especificidad cubana que los metropolitanos tendían a olvidar”⁴.

El interés por la figura del guajiro debe verse en esta perspectiva “nacionalista”. Desde el punto de vista cultural, la atención de las elites intelectuales insulares por la figura del campesino es también la continuidad lógica del gusto por la naturaleza cubana, motivo literario y poético desde el siglo XVIII⁵. El paisaje se va animando y, merced a la prensa

² Anselmo SUÁREZ Y ROMERO, « Por lo que me murmuran los guajiros » (1840), *Colección de artículos*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963, pp. 231-232.

³ Benedict ANDERSON, *L'imaginaire national - Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 2002. Primera edición, Londres, 1983. Anne-Marie THIESSE, *La création des identités nationales, Europe XVIIIè-XXè siècle*, Paris, Seuil, 1999.

⁴ Michèle GUICHARNAUD- TOLLIS, *L'émergence du Noir dans le roman cubain du XIXè siècle*, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 87. Traducción nuestra.

⁵ Véase al respecto el estudio de Cintio VITIER, *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto Cubano del

y a la imagen litografiada, la representación del guajiro relaciona dos universos que antes se daban la espalda: el de la ciudad y el del campo. La tarea fue a veces difícil: en 1840, el novelista Anselmo Suárez y Romero evoca sus dificultades para recoger décimas:

“[...]¿Cómo se burlaron de mí! “Mire usted, recoger décimas del monte, décimas de guajiros para que se rían por ahí!” No me zumbaba otra cosa en los oídos. Unos me las copiaban tan mal que ni ellos mismos las entendían; otros me las prometían y luego se olvidaban; otros se negaban abiertamente desde el principio [...]. En vano decirles que una esmerada colección de nuestras décimas con entendidos comentarios y oportunas explicaciones sería quizás el cuadro más cabal de las costumbres, de los sentimientos y de las opiniones de los labriegos cubanos, porque son aquellas una especie de romances en que con fiel y vivo colorido se retratan”⁶.

La primera representación iconográfica del guajiro coincide cronológicamente con los múltiples trabajos o escritos dedicados al tema. Se publica en 1839, en la cuarta entrega de la revista habanera *El Plantel* (editada entre 1838 y 1839). La publicación de esta lámina litografiada corresponde con la “segunda época” de la revista, cuando la dirección criolla dejó paso a un equipo peninsular, encabezado por José María Andueza y Mariano Torrente. Su autor era un francés nacido en la Martinica, Alexandre Moreau de Jonnés, que trabajaba para la Litografía de la Real Sociedad Patriótica, fundada hacía poco por unos franceses, con la ayuda de Domingo del Monte. Si se toma en cuenta la difusión de *El Plantel*, que tuvo hasta mil suscriptores (cifra enorme para la época), puede considerarse que la stampa de Moreau plasmó con eficacia la representación del guajiro cubano. Esta lámina ilustra un artículo entre “etnológico” y costumbrista, que evoca y valora el modo de vida del campesino, con respecto al modelo urbano, dando a conocer sus costumbres y su carácter a un lector ignorante de la realidad de su propia tierra.

Las primeras litografías del francés Hippolyte Garneray, dibujadas *in situ* y estampadas en París hacia 1820, eran vistas urbanas costumbristas donde los personajes sólo adornaban los primeros planos (se habla de “paisajes animados”). En la lámina de

Libro, 1970.

⁶ Anselmo SUÁREZ Y ROMERO, ob. cit., ibídem.

Moreau de Jonnés se asiste al proceso inverso: el paisaje se convierte en telón de fondo y la representación se focaliza en el *tipo* guajiro.



Se ha criticado la manera de ver de Moreau, demasiado romántica e irrealista; pero en este sentido, no difiere mucho de la tendencia de los cuentos y los artículos de costumbres. Sin embargo, pueden verse características interesantes en este guajiro tan limpio e idealizado, observables en el género literario costumbrista: primero, sus afinidades plásticas con el figurín⁷, que recalcan la compenetración de dos géneros periodísticos en la primera mitad del siglo XIX. Cuando se hojea la revista, se pueden apreciar ciertas semejanzas entre un figurín de Moreau y su guajiro: la mujer que lleva a su hijo de la mano, delante de un edificio de columnas de estilo neoclásico colonial, bien podría ser el punto de partida visual de una anécdota o una ficción literaria (ver figura página siguiente).

La lectura de revistas cubanas de esa época —muchas de ellas dedicadas a las mujeres—, dan fe de la compenetración de la sección de modas y el relato costumbrista. Antonio Bachiller y Morales escribía, ya a finales del siglo XIX:

⁷ Los primeros figurines aparecen en la prensa cubana hacia 1830, por ejemplo en *La Moda o Recreo semanal del Bello Sexo* (1829).

“Se publicaba en 1830 (...) *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo*. Colaboró en los primeros números D. Domingo Delmonte, aunque desgraciadamente, para el interés de la obra, poco tiempo: varios de los artículos —Modas— con que empezaba cada número venían a ser de costumbres, porque introducían personajes contemporáneos que discurrían sobre trajes y sucesos nuevos comparándoles con los antiguos defendidos por añejos interlocutores. Los tipos se contraponían en ingeniosos paralelos.”⁸



⁸ Antonio BACHILLER Y MORALES, *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba*, Habana, 1881, p. 6.

Otra cualidad de esta estampa “pionera” es la divulgación del modelo campesino en un grupo social que rechazaba o ignoraba lo autóctono, por dirigir la mirada hacia Europa. Es cierto que, en *El Plantel*, la moda seguía siendo de París y el costumbrismo de origen español; aunque el modelo estético tenía el mérito de arraigar en una realidad insular, aunque superficial. Para un público burgués, fuese o no criollo, la visión edénica del guajiro que proponía Moreau era aceptable —quizá la única aceptable— y por eso se convirtió en canon. Dicha visión era tanto más impactante cuanto que estaba difundida por un medio de comunicación innovador, la litografía, que permitía a la vez la comunicación de masas y garantizaba paradójicamente, más allá de su inmovilismo estético, la modernidad del modelo identitario propuesto⁹.

Si nos atenemos a la litografía y a la pintura cubanas, podemos decir que la representación del campesino cubano no varía mucho del modelo fundador hasta la primera mitad del siglo XX. Pero las estampas publicadas en la prensa¹⁰ y en los álbumes pintorescos, al multiplicarse, dieron a conocer aspectos más variados de la vida y las diversiones del guajiro, sin alterar fundamentalmente su apariencia. Vemos al sabanero, al malojero, etcétera, en su vida cotidiana.

Las demás representaciones no serán sino variantes del tema (muchas veces, escenas de género), y habrá que esperar el fin de los treinta para encontrar visiones distintas, más políticas: un impresionante cuadro expresionista de Carlos Enríquez, *Campesinos felices* (1938), recalca la visión fantasmagórica de una familia campesina casi muerta de hambre, en clara contraposición con los *Guajiros* de Eduardo Abela, pintado el mismo año. En la pared, un retrato de candidato político convertido en puerco denuncia claramente la explotación del guajiro por unos politicastros sin ética¹¹. En este sentido, y aunque con otros medios, la representación pintada del guajiro no dista de las

⁹ Benedict Anderson recalca en su estudio el papel de la imprenta, del libro y de las revistas en el nacimiento de la conciencia nacional; añadimos que la litografía, otro medio de comunicación de masas, contribuyó en Cuba a la difusión y adopción de modelos autóctonos.

¹⁰ *El Prisma* (1848), *El Almendares* (1853) publicaron litografías de Muguet y grabados de Robles de tema guajiro. El francés Pierre Toussaint Frédéric Mialhe publica dos álbumes pintorescos que muestran al campesino mientras se divierte o trabaja.

¹¹ Los retratos de políticos como elementos decorativos del bohío parecen haber sido característicos si nos atenemos a la siguiente cita: « Los muebles de aquellos bohíos cuyos dueños son de posición holgada se limitan a una cama camera de hierro esmaltado, una máquina de coser, unas cuantas sillas, una mesa de pino sin pintar, una docena de taburetes, algún sillón sólido de majagua, un tinajero con su botija para el agua y en algunos casos un radio o algún viejo fonógrafo, completando la decoración los retratos que anuncian algún candidato de la política local. » Francisco Pérez de la Riva, « La habitación rural en Cuba », *Revista de arqueología y etnología*, La Habana, enero-diciembre de 1952, núms. 15-16, p. 342.

fotografías de adultos flacos y niños de vientre abultado que se sacaron en Cuba por los años cincuenta¹². Tampoco difiere de la denuncia realizada en 1953 por Fidel Castro en su alegato *La Historia me absolverá*¹³.

Las descripciones más pormenorizadas del tipo, las hallamos en *El guajiro*, de C. Villaverde (1838) :

“El sol había tostado su rostro, manos y cuello, mas no por eso aparecía menos interesante la amable expresión de su fisonomía. Porque a unos ojos negros y vivísimos, una boca pequeña y un cierto no sé qué de malicia,..., agregaba una rariz afilada,...y una frente algo más que alta. [...] Por lo demás, su traje se componía de una camisa de batista [...]; pantalones de un género que llamaban arabia, con rayas azules y blancas ajustados a la cintura por medio de una hebilla de plata, y a los hombros un pañuelo de seda, atado poco más o menos a la usanza de las mujeres. De su cintura pendía un largo machete [...] Completaba ese traje y adorno del guajiro un sombrero de paja de ala ancha y tendida colocado en la cabeza, de modo que sombreando la sien y el ojo izquierdo, diera al rostro un aire picaresco...”¹⁴

El físico del guajiro lo convierte en tipo criollo, diferenciado del blanco metropolitano (“tostado por el sol”), y sobre todo del negro y del mulato (“boca pequeña”).¹⁵

Dos hechos revisten un especial interés en esta noveleta: en primer lugar, pasamos en el recorrido narrativo de la descripción individual a la de grupo, o sea a la configuración ficticia de un prototipo¹⁶, empezando por la guajira, cuyos rasgos físicos se asemejan a

¹² Fotografías de la Biblioteca Nacional José Martí (Sala Cubana) y de la Fototeca de Cuba, Plaza Vieja, La Habana.

¹³ « Hay en Cuba doscientos mil bohíos y chozas ; (...) el noventa por ciento de los niños del campo está devorado por parásitos que se les filtran desde la tierra por las uñas de los pies descalzos. Y cuando un padre de familia trabaja cuatro meses al año, ¿con qué puede comprar ropas y medicinas a sus hijos? (...) El acceso a los hospitales del Estado, siempre repletos, sólo es posible mediante la recomendación de un magnate político que le exigirá al desdichado su voto y el de toda su familia para que Cuba siga siempre igual o peor.” Fidel CASTRO, *La Historia me absolverá*, Madrid, Ed. Mirasierra, 1975, pp. 64-65.

¹⁴ Cirilo VILLAVARDE, « El guajiro », *Noveletas cubanas*, Biblioteca básica de la literatura cubana, 1974, pp. 113-114. Esta descripción es contemporánea de la estampa de Moreau.

¹⁵ En la iconografía decimonónica siempre es blanco el guajiro, con excepción de un retrato bastante ambiguo de Landaluze, « El gallero », publicado en *Tipos y costumbres...*, s. p.

¹⁶ « Se trata de una “síntesis cognitiva”, de contornos desdibujados, que refleja, por su relativa, aunque efectiva precisión, la pluralidad de los casos de un conjunto.», Jean-Marie SECA, *Les représentations sociales*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 176 . Traducción nuestra.

los citados¹⁷. Llama la atención la similitud entre la descripción del ente ficticio “guajiro” en la narrativa de Villaverde y la de Pichardo en su diccionario, es decir en un soporte que se supone informativo. Es curioso que esta definición del guajiro no aparezca sino en la segunda edición del *Diccionario de voces*¹⁸, que es de 1862, y de lo cual se infiere una gran porosidad entre los universos creados por las representaciones artísticas y las labores culturales supuestamente científicas¹⁹.

En el trabajo de Pichardo se reseñan además las supuestas virtudes del guajiro, que se encuentran a menudo en otras obras, tanto en prosa como en poesía: es diestro, locuaz, franco, generoso, sobrio, indómito, alegre, siempre está dispuesto a cantar y bailar... Conviene preguntarse por qué es fundamentalmente positiva la visión del guajiro que se propone a todo lo largo del siglo XIX. Una cita de Anne-Marie Thiesse a propósito de los valores campesinos en Europa bien podría aplicarse a la realidad insular:

“Tanto el alma de la tierra natal como el genio ancestral se encarnan en el pueblo del campo (...). Los campesinos descritos por los estudios folklóricos del siglo XIX no tienen nada que ver con las masas rurales míseras (...). Son seres sabios y expertos, libres y felices, que viven, en comunidades armoniosas, una vida pacífica y frugal, aunque sin sufrimientos, y están empapados de la cultura más auténtica (...). La construcción de las naciones y su entrada en la modernidad se hace marcha atrás : afirmación de un ayer feliz e intangible mejor que de un futuro prometedor. Esta representación social no se hubiera reinterpretado tanto, y durante tantos decenios, de no haber sido de una gran eficacia movilizadora.”²⁰

De hecho, el guajiro decimonónico aparece en los cuentos como un ser fundamentalmente apto a la felicidad, pese a la precariedad de sus condiciones de vida. En su estudio *L'émergence du Noir*, Michèle Guicharnaud-Tollis subraya que no había “un” guajiro, sino varios, de niveles socioeconómicos muy contrastados. Cada uno podía tener actividades muy diferentes, siendo sitiero, veguero, hatero, montero, mayoral, etc. Es así como el guajiro se va convirtiendo en *prototipo*. Sin embargo, esos contrastes tienden a borrarse en la narrativa cubana, en beneficio de una cierta unidad

¹⁷ Cirilo VILLAVÉRDE, *ibid.*, p. 110.

¹⁸ Esteban PICHARDO, *Diccionario provincial casi-razonado de voces y frases cubanas*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, 1976, pp. 296-297.

¹⁹ Como vimos, otro tanto ocurría entre la litografía « artística » y el figurín, la sección de modas y el artículo de costumbres.

²⁰ Anne-Marie THIESSE, *op.cit.*, pp. 160-161. Traducción nuestra.

que trata de preservar una imagen globalmente positiva, cuando el auge del capitalismo azucarero amenaza su existencia misma, relegándolo en los confines de la Vuelta Arriba o en la “Tierradentro”²¹. De hecho, la literatura se convierte, como la imagen litografiada documental, en “conservatorio” de valores vernáculos auténticos y en vías de desaparición.

Cabe preguntarse ahora por qué se escogió al guajiro en vez de referirse a otros modelos locales posibles, como el indio o el negro.

En el espacio colonial ya no había indios, y apenas ruinas. Aun así, el indigenismo existió en Cuba, como en otros países americanos donde ya no había autóctonos. El primer cuento indianista, *Matanzas y Yumurí*, es de 1832, fecha muy temprana. Ya en 1826, Domingo Del Monte escribía una carta a José María Heredia recomendándole componer poemas sobre Atahualpa, Huáscar y “asuntos americanos”. Sin embargo en Cuba, a pesar de los esfuerzos de los científicos por rescatar los escasos vestigios aborígenes y divulgarlos en las revistas, el legado autóctono era escaso. De ahí el desliz, a veces artificial, del siboneísmo: el paisaje era un paliativo natural. José Fornaris describe y reivindica la naturaleza cubana como refugio del alma indígena. Se da así una clara coincidencia entre la desaparición del paisaje referencial, provocada por la deforestación y el avance del azúcar, y el auge del siboneísmo ya en los años cincuenta del siglo XIX. Remoto y frágil legado autóctono, la vivienda típica del guajiro, el bohío, fue primero del indio, luego del negro²². Por su adaptación al entorno, el blanco la adoptó sin modificarla.

El tema del negro es más complejo : en el periodo 1837-1845 hubo intentos por hablar de él (*El ranchador* de Pedro José Morillas, *Francisco*, por Suárez y Romero, publicado a fines del siglo XIX en Nueva York, *Petrona y Rosalía*, por Félix Tanco, que sólo se publicó en 1925).

El estudio de *El ranchador*²³ es interesante porque opone la figura del guajiro a la del cimarrón.

²¹ El « Tierradentro » llega a convertirse en tipo, cuya distancia con el mundo urbano puede medirse en este extracto de artículo paródico: “Al punto saqué mi libro de memorias y escribí: TIERRADENTRO... especie de bípedo de cinco pies, cara redonda y colorada, movimientos azogados, que no usa de chaleco ni de corbata, con sable y trabuco en la mano...” Anónimo, “Mi viaje a Tierradentro”, *La Cartera Cubana*, Habana, tomo 4 (1840), p. 381.

²² Cf. Francisco PÉREZ DE LA RIVA, op. cit.

²³ La obra fue escrita desde 1839 y publicada en *La Piragua* en 1856.

La obra cuenta la venganza del guajiro Valentín Páez, cuya familia había sido destruida por un grupo de cimarrones. Desde entonces, él se dedica a la *cimarronada*, persiguiendo y matando a los esclavos fugitivos en el monte, espacio impenetrable y barrera entre dos mundos, el civilizado y el sin ley. El narrador es testigo impotente de la venganza y el crimen. El guajiro contrabalancea el papel social negativo del cimarrón, actuando como regulador social, pero perdiendo de paso sus consabidas virtudes (el ranchador se hace aquí doble racista del cimarrón), para plasmar en definitiva una realidad social y humana insostenible:

“[...] Me retiré lentamente maldiciendo en silencio el odioso destino de mi patria.”²⁴

Guajiro y cimarrón se ven llamados a convivir en este espacio amenazado, en vías de desaparición por la presión de la industrialización azucarera.

El avance económico y la desaparición de la servidumbre provocaron el ocaso del guajiro como doble del esclavo. Así en 1881, José Quintín Suzarte anunciaba el canto del cisne del guajiro, con la desaparición del esclavo:

“[...] Los campesinos de Cuba [...] constituían un tipo especial muy acentuado e interesante. Ese tipo, que nació con la conquista y la esclavitud, está desapareciendo junto con el coloniaje y la servidumbre, y preciso es que nos apresuremos a pintarlo, antes de que no quede un original que nos sirva de modelo, y entre toda una clase social en las esferas de la tradición.[...] El guajiro tuvo personalidad, carácter propio, significación social, mientras la esclavitud fue la base y el secreto de nuestra riqueza, porque ésta representaba la fuerza, de los quilates necesarios, para representar aquella.”²⁵

Se asiste a una permeabilización de dos grupos humanos y sociales cuya repercusión estética es digna de estudio. Fernando Ortiz señala este cambio, escribiendo:

“Antaño sí, el guajiro era el blanco, porque el negro era esclavo; pero a medida que el negro se ha emancipado, también la gente de color se ha hecho guajira.”²⁶

Un cuadro de Tomás Sánchez, de 1974, *La levitación de San Marcos*, lleva al extremo esta permeabilidad al reducir la imagen del guajiro a una guayabera típicamente criolla,

²⁴ Pedro José MORILLAS, « El ranchador », *La Piragua*, Habana, 1856, p. 167.

²⁵ José Quintín SUZARTE, “Los guajiros”, *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba*, Habana, Imp. Miguel de Villa, pp. 57-58.

²⁶ Fernando Ortiz, *Nuevo catauro de cubanismos*, p. 273.

que cuelga de una percha y disimula unos pantalones vaqueros y un par de tenis. La persona no aparece. El espectador puede imaginar estas prendas como una estilización última del guajiro y de su persistencia en el imaginario cubano.