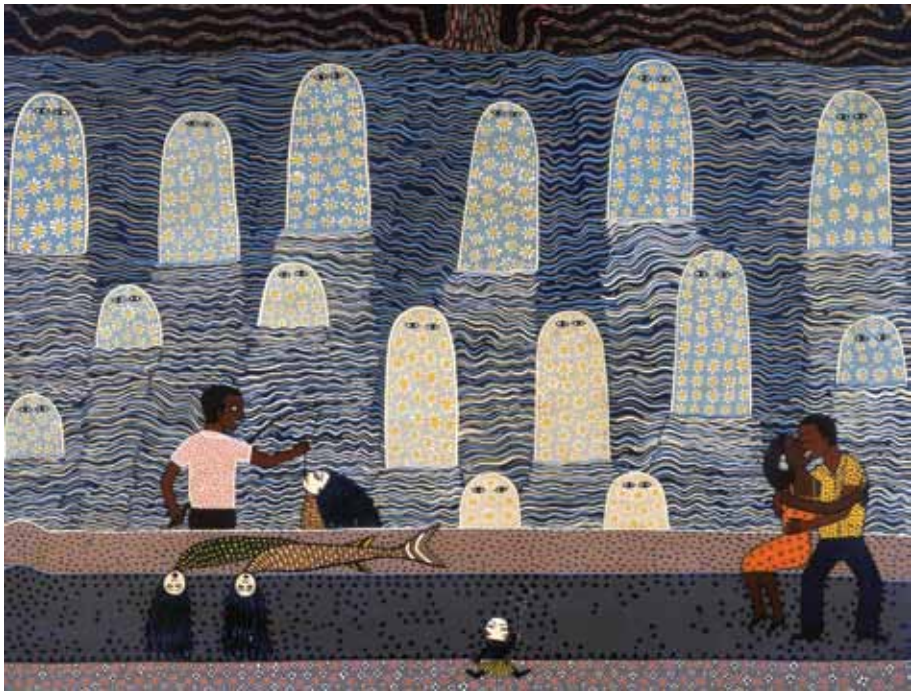
CUBA Y EL CARIBE: DIÁSPORA, RAZA E IDENTIDAD CULTURAL

Coordinado por José Gomariz



Nº 19 • Diciembre de 2014 • ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

AMÉRICA SIN NOMBRE es el Boletín anual de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano» (proyecto FFI2011-25717). Este número ha sido publicado con la ayuda del programa de financiación de revistas del Vicerrectorado de Investigación, Desarrollo e Innovación y de la Facultad de Filosofía y Letras de la UA.

Director: José Carlos Rovira (Universidad de Alicante)

Subdirectora: Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante)

Secretaria académica: Remedios Mataix Azuar (Universidad de Alicante)

Secretario editorial: Víctor Manuel Sanchis Amat (Universidad de Alicante)

Consejo editorial:

Beatriz Aracil Varón (Coordinación general) (Universidad de Alicante)
Miguel Ángel Auladell Pérez (Universidad de Alicante)
Eduardo Becerra Grande (Universidad Autónoma de Madrid)
Claudia Comes Peña (Universidad de Alicante)
Helena Establier Pérez (Universidad de Alicante)
Teodosio Fernández Rodríguez (Universidad Autónoma de Madrid)
José Mª Ferri Coll (Universidad de Alicante)
Virginia Gil Amate (Universidad de Oviedo)
Mar Langa Pizarro (Universidad de Alicante)
Rosa María Grillo (Universidad de Salerno)
Dante Liano (Universidad del Sacro Cuore de Milán)
Ramón Lloréns García (Universidad de Alicante)
Francisco José López Alfonso (Universidad de Valencia)
Pedro Mendiola Oñate (Universidad de Alicante)
Francisco Javier Mora Contreras (Universidad de Alicante)
Ángel Luis Prieto de Paula (Universidad de Alicante)
José Rovira Collado (Universidad de Alicante)
Mónica Ruiz Bañuls (Universidad Miguel Hernández)
Eduardo San José Vázquez (Universidad de Oviedo)
Maria Tabuenca Cuevas (Universidad de Alicante)
Francisco Tovar Blanco (Universidad de Lleida)
Eva Valero Juan (Universidad de Alicante)
Abel Villaverde Pérez (Universidad de Alicante)

Comité científico:

Mª Ángeles Ayala Aracil (Universidad de Alicante)
Giuseppe Bellini (Universidad de Milán)
Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla)
Guillermo Carnero Arbat (Universidad de Alicante)
Fortino Corral Rodríguez (Universidad de Sonora)
Óscar Armando García Gutiérrez (Universidad Nacional Autónoma de México)
Margo Glantz (Universidad Nacional Autónoma de México)
Aurelio González (El Colegio de México)
Mercedes López-Baralt (Universidad de Puerto Rico)
Miguel Ángel Lozano Marco (Universidad de Alicante)
María Águeda Méndez (El Colegio de México)
Daniel Meyran (Universidad de Perpignan)
Nelson Osorio Tejeda (Universidad de Santiago de Chile)
Rocío Oviedo Pérez de Tudela (Universidad Complutense)
Rita Plancarte Martínez (Universidad de Sonora)
Juan Antonio Ríos Carratalá (Universidad de Alicante)
Enrique Rubio Cremades (Universidad de Alicante)
Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca)

Webmaster:

Alexandra García Milán

Colaboradores:

David García Vergara, Francisco Mollá Ruiz, Elena Pellús Pérez, Rafael Sellers Espasa, Paola Madrid Moctezuma, Benoit Filhol, Elena Martínez-Acacio, Alejandro Jacobo Egea, Francisco José de Torres, Ignacio Ballester.

Cuadro cubierta:

Manuel Mendive. Malecón. 1975. Laca sobre madera. 60 x 80 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana, Cuba. Cortesía Mendive Art Studio.

Cuadros contracubierta:

Rodrick Dixon. Anancy and the Red Man Spirit / Anancy y el espíritu rojo. 2014. Acrílico lienzo. 93 x 69 cm. Fotografía de Juan Carlos Mejías Ruiz.
Rodrick Dixon. Doppies Hunter/ Cazador de Doppies. 2014. Acrílico lienzo. 95 x 65 cm. Fotografía de Juan Carlos Mejías Ruiz.
Rodrick Dixon. Anancy Spying through the Window / Anancy espiando tras la ventana. 2014. Acrílico lienzo. 62 x 42 cm. Fotografía de Juan Carlos Mejías Ruiz.

Este boletín está asociado a la actividad del **CENTRO DE ESTUDIOS IBEROAMERICANOS «MARIO BENEDETTI»**

ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831 / DOI 10.14198/AMESN
Depósito Legal: A 208-2015
Composición e impresión: COMPOBELL, S.L. Murcia

Contacto: América sin nombre/ Departamento de Filología Española/ Apdo. 99/
Universidad de Alicante/ 03080 Alicante (España) Tlf.: 0034 965 90 3788.
americasinnombre@gmail.com
http://dfelg.ua.es/americasinnombre

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 19, diciembre de 2014 - 11 €

América sin nombre

La revista *América sin nombre*, fundada en diciembre de 1999, es el boletín anual de difusión científica de la Unidad de Investigación de Literatura Hispanoamericana «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX latinoamericano», vinculada al Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante (España). Además, la revista forma parte de la actividad académica del Centro de Estudios Iberoamericanos «Mario Benedetti» de la Universidad de Alicante.

El objetivo de *América sin nombre* es la publicación de un volumen monográfico, cada año, de trabajos de investigación originales e inéditos relacionados con uno de los temas adscritos a la Unidad de Investigación de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Alicante.

La cobertura temática de ASN responde a las líneas de investigación desarrolladas por la unidad singular «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX latinoamericano» en el ámbito de los estudios sobre la historia de la literatura latinoamericana, prestando particular atención a la recepción y a la influencia de los universos culturales de la época precolombina y los siglos virreinales en las diferentes manifestaciones literarias del siglo XX latinoamericano.

La vocación universalista de *América sin nombre*, dirigida principalmente a un público especializado en estudios histórico-literarios y culturales, ha llevado a su consejo de redacción a plantear números monográficos sobre la literatura de los diferentes países latinoamericanos, sobre autores y temas diversos que profundizan en el intercambio cultural entre Europa y América, así como en el desarrollo y las especificidades de las diferentes literaturas del continente americano.

Cada número de la revista, de periodicidad anual, se publica en formato papel y en formato digital en la siguiente dirección electrónica: [http://dfelg.ua.es/americasinnombre/]

América sin nombre aparece indexada en los siguientes sistemas de indización y bases de datos. Pertenece a la red de revistas científicas y literarias LATINOAMERICANA

Latindex Dice MLA ISOC

http://dfelg.ua.es/americasinnombre/

América sin nombre

América sin nombre, founded in December 1999, is an annual journal devoted to the diffusion of scientific research carried out by the Research Unit in Hispano-american Literature «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX latinoamericano». The journal is related to the Department of Spanish Studies of the University of Alicante (Spain), and is also connected to the Centro de Estudios Iberoamericanos «Mario Benedetti».

América sin nombre aims to publish one monographic volume each year, consisting of a series of original and unpublished papers on those topics related to the lines of research to the Research Unit in Hispano-American Literature of the University of Alicante.

The topics in *ASN* belong to the lines of research developed by the Research Unit «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX latinoamericano», in the field of the studies on Latin-American literary History, focusing on the reception and the cultural influences of pre-hispanic traditions and the viceroyalty centuries in the Latin-American literature of the 20th century.

América sin nombre is mainly directed to a reader specialized in historical, literary and cultural studies. Hence, the editorial board proposes monographic issues concerning the development and peculiarities of the different literary productions of Latin-American countries. As well as the authors and topics which permit a deep study on the cultural exchange between Europe and America.

Each volume is published both in print and online in the following website: [http://dfelg.ua.es/americasinnombre/].

América sin nombre is indexed in the following indexation systems and databases:

Latindex Dice MLA ISOC

AMÉRICA SIN NOMBRE

Nº 19 (2014)

sumario

Presentación 5 Cuba y el Caribe: diáspora, raza e identidad cultural

Ivan A. Schulman 7 Narraciones de la esclavitud en Cuba y los Estados Unidos

Roberto Fernández Rematar 19 Martí y el Caribe

Elzbieta Sklodowska 27 Genealogías de la diáspora africana: José Antonio Aponte y los archivos de la represión

Brígida M. Pastor 34 El discurso abolicionista de la diáspora: el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda y su novela *Sab* (1841)

Oscar Montero 43 La raza y el racismo en la república imposible de Rafael Serra

Salvador Arias García 53 Plácido y el romanticismo

Adriana Méndez Rodenas 61 El abolicionismo transnacional cubano: los relatos antiesclavistas de Félix Tanco y «el tiempo de la nación»

José Gomariz 73 Esclavitud, blanqueamiento y modernidad periférica en Cuba: Gaspar Betancourt Cisneros *El Lugareño*

Jorge Camacho 82 Patrullando la ciudad: los negros curros de José Victoriano Betancourt

Miguel Arnedo-Gómez 91 *Motivos de son* de Nicolás Guillen desde perspectivas teóricas sobre la representación del Otro en la novela testimonio latinoamericana y en la etnografía posmoderna

Alexis Márquez Rodríguez 103 El Mar Caribe en la vida y la obra de Alejo Carpentier

Pedro Pablo Rodríguez 113 Raza y color: el dilema cubano

Tomás Fernández Robaina 121 La batalla contra el racismo en la Cuba de hoy

Lillian Guerra 126 Raza, negrismo, y prostitutas rehabilitadas: revolucionarios inconformes y disidencia involuntaria en la Revolución Cubana

Mercedes López-Baralt 140 Luis Palés Matos y Aimé Césaire: entre África y América en un barco libertario

A. James Arnold 151 A «África» con Aimé Césaire y Wifredo Lam

Adelaida de Juan 165 Presencia afrocaribeña en la pintura cubana moderna

Martin Munro 171 Haiti Apocalypse Now

ARTES Y LETRAS

Nancy Morejón 184 «Mujer negra», «Negro»

Daisy Rubiera Castillo 187 Reyita y yo: a manera de introducción. *Reyita, sencillamente* (Fragmento)

Iris M. Zavala 199 *Contar las estrellas* (Fragmento)

Paul Niell 203 Nota. La herencia arquitectónica de La Habana colonial

205 Rodrick Dixon, *Anancy Stories*.

209 Manuel Mendive

211 Belkis Ayón Manso

214 Juan Roberto Diago

215 Edouard Duval Carrié

AMÉRICA SIN NOMBRE

Nº 19 (2014)

summary

Presentation 5 Cuba and the Caribbean: Diaspora, Race, and Cultural Identity

Ivan A. Schulman 7 Writing Slavery in Cuba and the United States

Roberto Fernández Rematar 19 Martí and The Caribbean

Elzbieta Sklodowska 27 Genealogies of the African Diaspora: José Antonio Aponte and the Archives of Repression

Brígida M. Pastor 34 The Abolitionist Discourse of the Diaspora: the Case of Gertrudis Gómez de Avellaneda and her novel *Sab* (1841)

Oscar Montero 43 Race and Racism in the Impossible Republic of Rafael Serra

Salvador Arias García 53 Plácido and Romanticism

Adriana Méndez Rodenas 61 Cuban Transnational Abolitionism: the Anti-Slavery Narratives of Félix Tanco and «The Time of the Nation»

José Gomariz 73 Slavery, Whitening, and Peripheral Modernity in Cuba: Gaspar Betancourt Cisneros *El Lugareño*

Jorge Camacho 82 Patrolling the City: the Black Curros of José Victoriano Betancourt

Miguel Arnedo-Gómez 91 *Motivos de son* by Nicolás Guillen from theoretical perspectives on the representation of the Other in Latin American Testimonial Novels and Postmodern Ethnography

Alexis Márquez Rodríguez 103 The Caribbean Sea in the Life and Works of Alejo Carpentier

Pedro Pablo Rodríguez 113 Race and Color: the Cuban Dilemma

Tomás Fernández Robaina 121 The Battle Against Racism in Cuba Today

Lillian Guerra 126 Race, Negrismo and Rehabilitated Prostitutes: self-Styled Revolutionaries & Unintended Dissidence in the Cuban Revolution

Mercedes López-Baralt 140 Luis Palés Matos and Aimé Césaire: between África and América on a Libertarian Ship

A. James Arnold 151 To «África» with Aimé Césaire and Wifredo Lam

Adelaida de Juan 165 Afro-Caribbean Presence in Modern Cuban Painting

Martin Munro 171 Haití Apocalypse Now

ARTS AND LETTERS

Nancy Morejón 184 «Black Woman», «Black Man»

Daisy Rubiera Castillo 187 Reyita and I: by Way of Introduction. *Reyita (Fragment)*

Iris M. Zavala 199 *Counting the Stars* (Fragment)

Paul Niell 203 Note. Havana's Colonial Architectural Heritage

205 Rodrick Dixon, *Anancy Stories*.
209 Manuel Mendive
211 Belkis Ayón Manso
214 Juan Roberto Diago
215 Edouard Duval Carrié

América sin nombre, nº 19 (2014) 5-6
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Cuba y el Caribe
Diáspora, raza e identidad cultural

JOSÉ GOMARIZ
Florida State University

«"¿Cómo somos?"»
José Martí

De la pluma del Almirante, las islas del Caribe comienzan a emerger en la imaginación europea dando comienzo al mito de la creación americana, así como de sus letras. En su singularidad, las islas se repiten en la plantación colonial, como sugiere Antonio Benítez Rojo; mientras que en el espacio postcolonial, son para George Lamming una familia de comunidades imaginadas. La transculturación de Fernando Ortiz, el discurso antillano de Édouard Glissant, el elogio de la *créolité* haitiana, son discursos de (com)unidad y pluralidad cultural que dan el perfil y la cifra de un Caribe, al decir de Iris Zavala, dialógico.

El Caribe libra su diálogo insular, continental, hemisférico, cuya intensidad no cesa desde el Encuentro —aciago para sus primeros habitantes tainos— y la creación de la colonia con el arribo voluntario de europeos y forzado de africanos en régimen de esclavitud, portadores de diversos orígenes, prácticas culturales y lenguas en la diáspora. En el siglo XIX, las luchas de liberación nacional en el Caribe resultarán viables con la abolición de la esclavitud, como mostró primero Haití (1791-1804). Así después en Cuba, la Revolución iniciada por Carlos Manuel de Céspedes con el grito de Yara, anunciador de la independencia, va unida a la abolición de la esclavitud, primero en la Demajagua (1868); luego, declarada para Cuba Libre en Guáimaro (1869). Se empezaban a sentar las bases culturales que culminarían en la Revolución de 1895. Además de veteranos como Máximo Gómez, Antonio Maceo, Quintín Bandera, Guillermo Moncada, el nuevo pensamiento de José Martí. El escritor cubano imaginó una visión de una Cuba independiente, democrática en su práctica política, trabajadora en su desarrollo económico, justa en su estructura social, mestiza en su identidad cultural.

Al pensar en América, quizás fuera Martí quien con mayor claridad viera la posición cultural del Caribe en nuestro mundo postcolonial. En su elaboración del concepto cultural «Nuestra América» de 1891, expuso cómo a través de las conflictivas, pero enriquecedoras relaciones culturales se venían formando las identidades de las naciones americanas en su devenir histórico. Si las cordilleras unían el

hemisferio del norte al sur continental, las islas del Caribe lo hacían a lo largo del mar, como le sugiere en su última carta a su amigo dominicano Federico Henríquez y Carvajal. Imagen que comparten Kamau Brathwaite, al proponer para el Caribe una unidad submarina, y George Lamming, para quien las islas son prueba de una cordillera que une los dos polos continentales. En Cuba y el Caribe encontramos un imaginario transcaribeño y americano compartido también en el siglo XX. La respuesta a la pregunta de Martí «"¿Cómo somos?"» se viene elaborando desde hace dos siglos. Aún en el nuestro.

Procedentes de diversas disciplinas e instituciones académicas y culturales de Cuba, Estados Unidos, Europa, Nueva Zelanda, Puerto Rico y Venezuela, este volumen de *América sin nombre* presenta ensayos de investigadores, y obras de escritores y artistas de reconocido prestigio internacional, tanto en el campo de los estudios del Caribe hispánico como del francófono. La diáspora, la raza y la identidad cultural son los principales asuntos que guían las reflexiones de estos ensayos y creaciones literarias y artísticas centradas en Cuba, Haití, Martinica, Jamaica y Estados Unidos.

Tallahassee, Florida. 17 Diciembre 2014

América sin nombre, nº 19 (2014) 7-18
DOI. 10.14198/AMENSN.2014.19.01
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Narraciones de la esclavitud en Cuba y los Estados Unidos

IVAN A. SCHULMAN
University of Illinois

Ivan A. Schulman
Profesor Emérito de Estudios Hispánicos y Literatura Comparada de la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign. Ha desempeñado la dirección de varios departamentos de Estudios Hispánicos en universidades estadounidenses, entre las que se incluyen, además de Illinois, Washington University en San Luis, Stony Brook University en Nueva York, Wayne State University en Detroit. Ha sido profesor e investigador visitante en varias universidades del mundo, incluida la Universidad de Oregón, la Universidad de Michigan, la Universidad de Florida en Gainesville, la Universidade Federal de Rio de Janeiro, la Universidad Internacional de Florida en Miami, la Universidad Autónoma de México, la Universidad de Granada. Sus publicaciones se centran en los estudios sobre la modernidad, el modernismo y los escritores modernistas, sobre todo la obra del maestro cubano José Martí; así como los estudios sobre la Diáspora Africana. Dentro de esta última corriente de investigación ha publicado estudios sobre la obra de varios autores antiesclavistas, incluido Juan Francisco Manzano, de cuya autobiografía ha realizado dos ediciones. Su más reciente libro sobre el modernismo hispanoamericano se titula *Painting Modernism* (State University of New York Press, 2014).

RESUMEN

Para mostrar la construcción del imaginario social inserta en las narraciones cubanas de la esclavitud, el artículo formula algunas de las complejas estrategias y direcciones discursivas de obras literarias de Estados Unidos y Cuba. Al enfocar las correspondencias y asimetrías de poder que condicionan la producción de estos textos, que crean sus separados universos ideológicos, se cuestiona la noción tradicional de que las narrativas cubanas sobre la esclavitud eran «abolicionistas», se escribían «con el corazón», proponían cambios sociales y políticos radicales, o intentaban eliminar de forma inmediata la institución de la esclavitud en la isla.

Palabras clave: Narraciones de la esclavitud, Cuba, Estados Unidos.

ABSTRACT

To illustrate the social imaginary of the slavery novels produced in Cuba and the United States, this essay studies and contrasts the fundamental strategic and narrative complexities of major works produced in both countries. By focusing on the historical and cultural similarities and differences which created two distinct ideological and literary universes, this essay refutes the traditional notion that the Cuban novels were «abolitionist», written «from the heart», proposed radical social and political changes, or the immediate elimination of the island's institution of slavery.

Keywords: Narrative of Slavery, Cuba, United States.

Las primeras novelas cubanas producidas en el enclave represivo colonial de España datan de comienzos del siglo XIX, que vio la génesis en la isla de un limitado número de romances históricos así como de narraciones, las cuales se han caracterizado, en el discurso tradicional, como antiesclavistas. Estos y otros textos literarios de la época colonial desempeñan un papel central en la autorrepresentación de los estratos medios y superiores de la oligarquía criolla de la isla, cuya producción literaria constituyó una de sus prácticas sociales mediante la cual el poder dominante español (Beverly ix) o bien era desafiado o racionalizado. El proceso de racionalizar instituciones culturales tanto como el de una tendencia utópica era evidente en estas tempranas narraciones criollas, que incluyen novelas y cuentos sobre la esclavitud, cuyos espurios subtextos representaban un discurso de autoconservación y perpetuación del poder y privilegio clasistas.

Las novelas cubanas sobre la esclavitud datan del comienzo de la década de 1830, un periodo que se identifica con las primeras manifestaciones de la literatura romántica en la isla y, en el área política, la derrota, dispersión y por último el silenciamiento de los criollos liberales y reformistas. El miedo creciente a represalias personales debido a su

oposición o incluso a pensamientos inconformistas ante los cada vez más restrictivos edictos coloniales dio pie a una preocupación generacional por los derechos humanos que se narraba en textos que cuestionaban la hegemonía, así como mediante discursos velados o distorsionados que abogaban por una renegociación de posiciones de poder y privilegio compartidos.

Para mostrar la construcción del imaginario social inserto en las narraciones cubanas de la esclavitud, formularé algunas de las complejas estrategias y direcciones discursivas de dos textos singulares usando ejemplos prototípicos de ambos países: *Archy Moore* de Richard Hildreth (1807-1865) y *Francisco* (1839) de Anselmo Suárez y Romero (1818-1878). Al enfocarme en las correspondencias y asimetrías de poder que condicionan la producción de estos textos y crean sus separados universos ideológicos, cuestionaré la noción tradicional de que las narrativas cubanas sobre la esclavitud se escribían con el corazón, o estaban inspiradas por un deseo de cambio social radical, e intentaban eliminar de forma inmediata los abusos de la esclavitud.

Estos llamados textos antiesclavistas, en cuanto a su producción y/o recepción refractan un diálogo de los antagonismos sociales de la época. Su polaridad textual así como su ambigüedad son pertinentes de manera especial en el caso de las narraciones cubanas mediadas por una ingeniería social y que, en su mayor parte, de manera deliberada estaban compuestas a través de metáforas codificadas en consonancia con la ideología y las aspiraciones políticas de un segmento creciente e importante de la sociedad colonial cubana criolla conocido con el nombre de sacarocracia. Los intereses de la sociedad criolla azucarera articulaban su autoridad en estas obras y las marcaban con configuraciones simbólicas conservadoras para su protección, cuya finalidad era evitar cambios significativos y súbitos en las estructuras socio-políticas y económicas. Por lo que respecta a la cuestión de la esclavitud, en los textos que encargaban o auspiciaban, esperaban tocar la fibra sensible y empática de los lectores, al tiempo que evitar la ira de la censura colonial. Dada la necesidad de engañar a los guardianes de la hegemonía colonial[1], la estrategia de los escritores cubanos consistía en esquivar un enfrentamiento directo con el discurso hegemónico mediante el uso de manipulaciones espurias de lo que Homi Bhabha llama «negative referents» 'referentes negativos' (Bhabha, «DissemiNation» 306). Como podremos ver, el proyecto que elaboraban de manera consciente consistía en narrar la esclavitud y la nacionalidad[2] a través de un demoledor retrato de la degradación moral que se había instalado en el mismo núcleo de la población blanca de la isla y condicionaba sus relaciones con la población esclava.

Las circunstancias históricas específicas en que se produjeron las narraciones de la esclavitud en los Estados Unidos y en Cuba difieren ampliamente, como es de esperar. Aún así, en las raíces históricas de su *nación/creación* ambas áreas comparten una dificultad común desde el comienzo de la colonización, como Herbert Klein ha demostrado en su estudio comparado de la esclavitud en Virginia y Cuba. España e Inglaterra, al administrar los territorios transatlánticos y diseñar los códigos negros, se encontraron con «the identical problem of establishing their control over frontier colonies thousands of miles from the metropolitan authority» 'el idéntico problema para establecer control sobre colonias de frontera a miles de millas de distancia de la autoridad metropolitana' (1). De manera periódica, surgían movimientos locales que amenazaban la hegemonía mediante la afirmación de sus «diferencias» respecto al centro metropolitano[3], e iban acompañados con frecuencia de campañas políticas a favor de la autonomía de la economía local.

En los sectores criollos de Cuba, la subversión del discurso dominante se manifestaba en la formación de los textos sociales y culturales de la isla. En el primer gran texto poético de Cuba, *Espejo de paciencia* (1608), la principal estrategia era la disconformidad. En un poema épico cuyo objeto era celebrar la liberación de fray Juan de las Cabezas Altamirano, obispo de Cuba[4], y símbolo del poder colonial español, los componentes discursivos del poema están construidos de modo que se eclipsa, de manera deliberada, la prominencia del prelado al situar en un primer plano la heroica liza de Salvador Golomón, negro esclavo, contra los piratas invasores franceses. Además, una serie de

1
Las alianzas políticas de los propietarios de plantaciones criollos no eran monolíticas. Como anota Martínez-Alier, entre ellos había vendedores de esclavos y comerciantes que mantenían estrechos lazos políticos con el centro metropolitano: «In the course of the nineteenth century the merchants (some also part-time planters) gained in economic and political power at the expense of the Creole planters. These merchants were often slave dealers and most of them had close connections with Spain, whose economic ties with Cuba (taxes, protected markets, capital imports) were of great importance. The merchants, in alliance with the Spanish authorities, were strong believers in the theory that Cuba would either be African or Spanish» 'A lo largo del siglo XIX los comerciantes (algunos de ellos también en parte amos de ingenios) obtuvieron poder económico y político a expensas de los amos de ingenios criollos. Estos comerciantes eran a menudo vendedores de esclavos y la mayor parte tenía estrechas relaciones con España, cuyos lazos económicos con Cuba (tasas, protección del mercado, importación de capital) eran de suma importancia. Los comerciantes, aliados con las autoridades coloniales, creían firmemente en la teoría de que Cuba sería o bien africana o española' (34-5).

2
La nación se encontraba en un estado incipiente; en el siglo XIX no se había conseguido la integración nacional, pero existían las fuerzas y los elementos definidores del futuro de la nacionalidad cubana. También estaban presentes las contradicciones del sistema político y sus explotadores contra los cuales a su tiempo se iba a librar una violenta batalla (Eduardo Torres-Cuevas y Eusebio Reyes 66).

3
Bhaba, por ejemplo, no considera las «practices and discourses of revolutionary struggle as the under/other side of colonial discourse» 'prácticas y discursos de la lucha revolucionaria como la otra parte o el envés del discurso colonial' («The Other Question» 155).

4
Si bien el título del poema se refiere a la figura del obispo, el texto subvierte las jerarquías mediante un discurso antiautoritario y anticolonial.

señales adicionales[5], de libertad local sugieren la presencia de un proyecto anticolonial inspirado por el incipiente anhelo de convertirse en una nación.

Durante el periodo de colonización, los patrones de dominación y represión propios de la esclavitud institucionalizada tanto en Estados Unidos como en Cuba respondían a fuerzas sociales, sucesos políticos, y avances tecnológicos específicos a cada una de estas sociedades. Sin embargo, la fuerza por encima de cualquier otra que determinaba las asimetrías en la narración de la esclavitud en las mismas era el hecho de que en los Estados Unidos, desde el punto de incepción en su creación, estos textos estaban ligados a la dinámica de una sociedad independiente y, al menos por lo que respecta al nombre, «libre»; mientras que en Cuba, las tensiones y anomalías para narrar la nación, anudadas con el futuro del tráfico de esclavos y el continuo crecimiento de la población africana, constituía un proyecto contracultural que era un irritante siempre presente para el discurso hegemónico del colonialismo[6]. No obstante, a pesar de estas y otras claras diferencias, las narraciones cubanas y estadounidenses compartían ciertas características en su formación: en Cuba y en Estados Unidos, se refractaban cuestiones pertinentes a las relaciones sociales, el prejuicio racial, y las prácticas sexuales en narraciones en cuyos discursos se insertaban de manera simbólica las ideologías dominantes, a veces de forma ambigua, con voces de sectores que disentían.

El paradigma de los Estados Unidos

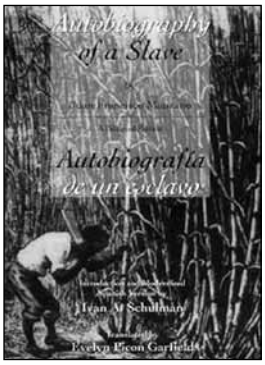
La narrativa de la esclavitud, en tanto que diferente de la novela abiertamente abolicionista, se remonta al siglo XVIII. Su paradigma discursivo se fijó temprano en la historia de la ficción del sujeto africano-americano; se mantuvo constante con el paso del tiempo; y en última instancia caracterizó la ideología y la estructura de las novelas abolicionistas. Las narraciones solían comenzar con una descripción del insoportable sufrimiento de los esclavos[7]. Arna Bontemps delinea el subsiguiente desarrollo narrativo:

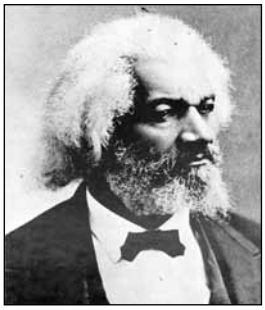
> Enduring this ordeal until he became desperate, or until he otherwise engaged the reader's interest or sympathy, the slave was eventually impelled to attempt the perils of escape. The stratagems used differed with the individuals, and the journeys varied as did the roads followed. A promised land and a chance to make a new life as a free man was always the goal, even though sometimes the realization fell short of the expectation. (vii)

> Si bien soportaba esta situación hasta acabar desesperado, o bien hasta conseguir el interés o la simpatía del lector, el esclavo se veía compelido eventualmente a intentar una peligrosa huida. Las estrategias que utilizaba diferían según los individuos, y los trayectos variaban de acuerdo con los caminos que seguía. El objetivo era siempre llegar a una tierra prometida y tener la oportunidad de comenzar una nueva vida como hombre libre, aunque algunas veces el resultado no llegaba a alcanzar las expectativas.

Estas narraciones, que Yellin ha comentado con gran detalle (83-182), quedan mejor ilustradas en las obras de Richard Hildreth, Harriet Beecher Stowe y William Wells Brown. Hildreth fue el primero que desafió de manera abierta la institución de la esclavitud mediante la forma novelística. Por su fecha de composición, coetánea de las primeras obras cubanas sobre la esclavitud, además de ser una narrativa escrita por un autor blanco —como lo fueron todas las narrativas cubanas excepto la *Autobiografía* (1835-1839) de Juan Francisco Manzano— *Archy Moore* de Hildreth ofrece una base excelente para comparar el centro y los límites del discurso narrativo estadounidense. Sus asimetrías junto a sus correspondencias en comparación con su contraparte cubana probarán nuestro argumento de que las narraciones cubanas no constituyen una declaración ideológica antiesclavista.

A la narración de Hildreth, le siguieron otras de escritores africano-americanos. Para el propósito de nuestro esquema comparativo, novelas tales como *The Heroic Slave* (1853) de Frederick Douglass tienen un significado especial, en particular el final que contrasta con el de las narrativas cubanas de la esclavitud. *The Heroic Slave* propone una solución violenta; una rebelión de esclavos, cuya materialización en Cuba no sólo produjo gran ansiedad, sino incluso terror, desde la rebelión de los esclavos haitianos en 1789. En contraste con obras como la de Douglass, las narraciones cubanas de la esclavitud reflejan no solo el miedo constante a una rebelión; sino que sus discursos además reconstruyen la realidad, modificándola para apoyar sus





Frederick Douglass. Schomburg Center for Research in Black Culture. The New York Public Library Digital Collection.

5
Ver «Espejo / speculum: el *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa» de Ivan A. Schulman.

6
Según Martínez-Alier, la cuestión racial era fundamental para el discurso dominante. Los criollos lo sabían, y para intelectuales como José Antonio Saco «the colonial government promoted the introduction of negroes 'not so much as agricultural labour but as an instrument of domination.' The political question was then closely related to the racial question» 'el gobierno colonial promovía la introducción de negros menos como mano de obra agrícola que como instrumento de dominio. La cuestión política estaba íntimamente ligada a la cuestión racial' (36).

7
Entre estas narraciones tempranas se encuentran textos típicos que ilustran este paradigma como el caso de la obra de Hammon, Briton titulada *A Narrative of the Uncommon Sufferings, and Surprizing Deliverance of Briton Hammon: A Negro Man, Servant to General Winslow* (1760).

Torre de Manaca Iznaga. Valle de los Ingenios, Trinidad. Fotografía de José Gomariz.

Ingenio Manaca Iznaga. Eduardo Laplante. *Los ingenios* (1857) de Justo Germán Cantero.

proyectos ideológicos, y sus finales nunca acaban en una acción colectiva, *de ninguna manera*[8], aunque la isla poseía una historia de revueltas de esclavos. Muy al contrario; el año 1838 que marca el comienzo de la mayor parte de las narraciones cubanas de la esclavitud —Manzano comienza a escribir su autobiografía en 1835— fue también un año de grandes insurrecciones en Trinidad y La Habana[9].

En contraste con las novelas cubanas, la narración de la realidad en sus formas más crudas y convincentes es lo que caracteriza las obras tempranas antiesclavistas en Estados Unidos, en las cuales opera una estrategia discursiva de opuestos: dejan de lado la imaginación para subrayar las espantosas prácticas de la esclavitud. En consonancia con este proyecto, para corroborar la representación metonímica de la realidad y dotarla de la autoridad del poder dominante, tenemos casos de autobiografías escritas por africano-americanos pero prologadas por blancos, como fue el caso de la de Douglass.

Las novelas «abolicionistas» como la de Hildreth y la de Brown no fueron las primeras narraciones de ficción que pintaban la vida en Estados Unidos bajo la esclavitud. Fueron precedidas por una serie de narraciones llamadas «novelas de plantación»[10], en las cuales la esclavitud se celebraba vista bajo el prisma patriarcal, en cierto modo de manera idílica, como una institución estadounidense, pero en la cual el negro, como ocurre en *Notes* de Thomas Jefferson, se presentaba como «inferior to the whites in the endowments both of body and mind» 'inferior a los blancos en las dotes del cuerpo y de la mente' (Yellin 16)[11].

La versión final y completa de la obra de Hildreth se publicó en 1856 bajo el título *Archy Moore, the White Slave; or Memoirs of a Fugitive* [*Archy Moore, el esclavo blanco; o memorias de un fugitivo*]. La novela como la conocemos en la actualidad, consiste de dos partes; y en la introducción (firmada con la iniciales R.H.) el autor se identifica como un blanco del norte que escribió el relato a partir de sus observaciones personales en una plantación de Virginia. Acto seguido clarifica su posición ideológica al anotar que fue «educated in the northern idea that slavery is a bad thing, but the subject, previous to this southern journey, had never attracted his particular attention» 'fue educado con la idea del norte de que la esclavitud es una cosa mala, pero el asunto, antes de este viaje al sur, nunca le había llamado la atención en particular' (vii).

El término de la primera parte de la narración a fines de verano de 1835 coincidió con el reciente movimiento en el Sur contra los abolicionistas del Norte, lo cual causó cierta demora en la publicación del manuscrito. De hecho, los detalles de este movimiento antiabolicionista están personalizados y presentados de manera dramática en la obra de Hildreth a través de la dinámica de la segunda parte del libro (1852) que testimonia el regreso de Archy de Inglaterra al Sur en busca de sus seres queridos.

La primera parte sigue el paradigma que delinea Bontemps: avanza hacia su conclusión con la decisión de Archy de abandonar su vida bajo la opresión, explotación, castigos injustos, y culmina, tras un sin fin de viajes y dificultades, con su decisión de escapar de los Estados Unidos para conseguir su libertad personal. La primera parte se centra en la América negra; la segunda, en la América blanca según la percibiría un viajero «extranjero» (Archy en guisa de capitán y hombre de finanzas inglés). En la segunda parte, Hildreth dramatiza las consecuencias políticas y económicas del sistema esclavista en el Sur, y sugiere que ambos el Sur y el Norte están inevitablemente ligados en el desagradable negocio de la esclavitud y ambos tienen una responsabilidad común en cuanto a cómo opera y sus consecuencias.

En 1836 cuando Hildreth intentó publicar su obra ningún editor de Nueva York ni de Boston la quería aceptar. Como último recurso, el escritor tuvo que recurrir a hacer una edición de autor y el libro original —la primera parte— apareció a fines de 1836, publicado por la prensa de John H. Eastburn en Boston, en dos magros volúmenes bajo el título *The Slave, or Memoirs of Archy Moore*. Se publicó de manera anónima con el frecuente y conocido artificio de que el manuscrito fue hallado por un autor sin identificar. En un *Anuncio* que precedía a la novela, leemos: «It is sufficient for me to say, that I received it, with an injunction to make it public —an

8
Esta posición la desarrolla de manera consciente el círculo delmontino y se puede documentar con los intercambios epistolares entre los miembros de la tertulia. Incluso el acto rebelde de Juan Francisco Manzano al final de la primera parte de su autobiografía que ha sobrevivido se centra en una decisión individual: en su caso, la huida de su ama tirana.

9
Ver el trabajo de Sergio Aguirre (103).

10
Yellin se refiere a las obras de George Tucker, James Kirke Paulding y John Pendleton Kennedy como «Plantation Visions and Revisions» 'Visiones y revisiones dela plantación' 15-82. Las novelas de plantación como la de Kennedy *Swallow Barn* (1832) presenta a los afrodescendientes solazándose en patriarcal alegría por el buen trato que reciben del amo. Aunque también presentan el punto de vista abolicionista que, en el caso de la novela de Kennedy, es abatido, y se deja así mismo constancia de que respecto a la institución de la esclavitud los estados del Sur son los que tienen la última palabra. En el discurso de la novela, sembrado de prejuicios, aparecen comentarios racistas: el negro se presenta como inferior, se caracteriza como un perro o un mastín, como un animal. La novela de Kennedy fue la que dibujó el patrón del cuadro del Sur y los negros de las llamadas «novela de plantación».

11
No obstante, también es verdad que Jefferson denunció la esclavitud del negro, una posición común en las novelas abolicionistas.

injunction which I have not felt myself at liberty to disobey» (ix). 'Para mí es suficiente decir que la recibí con la condición de hacerla pública —mandato que no me siento con la libertad de desobedecer' (ix). Por tanto —¿de manera consciente/inconsciente?— Hildreth le otorga al relato autobiográfico de un esclavo «autoridad blanca»: da su apoyo a la narración de las vicisitudes del esclavo, y le proporciona acceso al discurso dominante. En resumen, les ofrece a sus lectores un ejemplo —¿quizás una excepción?— del esclavo «mastering the master's tongue… the sole path to civilization and to intellectual freedom and social equality for the black person» 'dominando la lengua del amo… la única vía hacia la civilización y la libertad intelectual y la igualdad social para la persona negra,' según Gates (22). El imprimátur de los registros raciales del discurso dominante —desarrollado primero, como mencionamos antes, a través de la estrategia del manuscrito hallado y el autor (blanco) al que se hace depositario y lo recontextualiza— se ve reforzado aún más y representado de manera simbólica mediante parte del título en la versión de la narrativa de Hildreth: *The White Slave* [*El esclavo blanco*].

Hildreth, a semejanza de los novelistas cubanos, eligió de protagonista a un esclavo cuya proximidad con los códigos de la cultura dominante se ve realzada por su capacidad de disimular su raza negra, su más que rudimentaria educación, y su éxito en una cultura primariamente blanca, para hacerse una carrera. Inglaterra es su refugio, pero también el país de su segundo exilio. El exilio para Archy es, como ha notado Kristeva, «a form of *dissidence*, since it involves uprooting oneself from a family, a country or a language... if meaning exists in the state of exile, it nevertheless finds no incarnation, and is ceaselessly produced and destroyed in geographical or discursive transformations» 'una forma de *disidencia*, ya que supone el desarraigo de una familia, de un país o una lengua… si el sentido existe en el estado del exilio, nunca encuentra una encarnación, e incesantemente se produce y destruye en transformaciones geográficas o discursivas» (298). La construcción de Archy como un noble ejemplo de la cultura esclava realza el proyecto del autor para defender la libertad del sujeto africano. Hildreth, mediante esta estrategia narrativa subvierte los códigos del lenguaje simbólico hegemónico; presenta a un miembro idealizado de una raza rechazada y envilecida por la cultura dominante, transgrediendo así sus normas de lenguaje social y racial.

Como contraste con las narraciones cubanas, *Archy*, así como aquellos textos que le siguen en la literatura estadounidense, revelan un imaginario social antiesclavista incuestionable. Su discurso por lo que corresponde a este respecto no es indeterminado; por el contrario, formula una declaración política de apoyo a la libertad. Según el narrador:

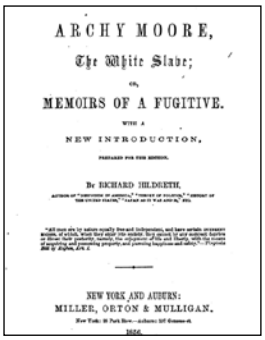
> Many is the gentleman in slave-holding America who knows full well, —and in the secret recesses of his own soul, most unequivocally acknowledges—, that to keep his fellow men in bondage, is a gross, flagrant, high-handed violation of the first and clearest principles of justice and equity, —a practice, abstractly considered, fully more criminal than piracy or highway robbery. Slavery, in the abstract, he acknowledges to himself and to others, to be totally indefensible. But then his slaves are his estate, —and he cannot live, *like a gentleman*, without them. (62)

> Como muchos otros, el caballero en la América esclavista, que sabe perfectamente —y en las secretas profundidades de su propia alma, inequívocamente reconoce— que mantener a sus semejantes en régimen de esclavitud, es una grave, flagrante, y despótica violación de los primeros y más claros principios de justicia y equidad —una práctica, si se la considera de manera abstracta, aún más criminal que la de los piratas y salteadores de caminos. El caballero reconoce, así mismo y ante otros, que la esclavitud, en abstracto, es totalmente indefendible. Aun así, sus esclavos son su patrimonio —y no puede vivir *como caballero* sin ellos.

Central también en las narraciones cubanas, la cuestión de la propiedad —«sus esclavos son su patrimonio»— se refleja en su trabajo y establece una de las correspondencias de esta y otras narraciones con las de la colonia española. La esclavitud, confiesa Mr Mason, uno de los amos más ilustrados con los que se encuentra Archy a su regreso al Sur, «is a damnable business for whites and black, and all of us together» 'es un maldito negocio para blancos y negros, y para todos nosotros juntos' (262).

No obstante, no son solo los amos de esclavos los que de forma «abstracta» condenan la institución; se manipula el diálogo de tal manera que hasta los mismos esclavos participan en el discurso político y claman por su liberación —tanto económica como personal.

Richard Hildreth. The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs. The New York Public Library Digital Collections.



ARCHY MOORE,
The White Slave;
OR,
MEMOIRS OF A FUGITIVE.
WITH A
NEW INTRODUCTION.
PREPARED FOR THIS EDITION.
By RICHARD HILDRETH,
NEW YORK AND AUBURN:
MILLER, ORTON & MULLIGAN.

Francisco de Arango y Parreño.

Tertulias delmontinas, Cubarte.

En tanto que pujantes partidarios de la libertad, los esclavos de la narración de Hildreth asumen un papel social que solo se sugiere en las novelas producidas en los márgenes del principal marco ideológico cubano.

En la novela de Hildreth, es Archy, el bienhablado narrador, quien abiertamente refracta la crítica socio-política que genera la negación de la libertad. La crítica es a veces dura y toca el núcleo mismo del centro político más bien que el núcleo de la vida familiar, como sucede con las narraciones cubanas. Así declara Archy: «What sort of liberty is it, whose chosen city [Washington, D.C] is a slave-market? —and what that freedom, which permits the bravado insolence of a slave-trading aristocracy to lord it in the very halls of her legislation?» '¿Qué clase de libertad es esta, cuya ciudad elegida [Washington] es un mercado esclavista? —¿y cuál es esa libertad, que permite la arrogante insolencia de la aristocracia mercantil esclavista de dominar en las salas donde se legisla la libertad?' (96). A la hipocresía política se la equipara con la degeneración de los ideales cristianos. Porque ni incluso aquellos que profesan seguir los preceptos de su religión se encuentran exentos de la corruptora influencia de la esclavitud.

Para algunos «la solución final» era deshacerse de los negros —enviarlos a África mediante un programa de colonización. La forma en que Hildreth trata esta cuestión no constituye un principio ideológico central de su proyecto social. Lo que es significativo para nuestra estrategia comparativa, sin embargo, es que la cuestión de la colonización se hace eco de una aprehensión fundamental de muchos de los amos cubanos e intelectuales criollos alineados o comprometidos con los intereses de la sacarocracia: para definir la nacionalidad, Cuba tendrá en última instancia que decidir entre España y África. Ya en la temprana fecha de 1816, Francisco de Arango y Parreño, uno de los intelectuales criollos más distinguidos de la isla, insistía en la impostergable necesidad de «blanquear nuestros negros» (2: 153)[12], una empresa que el intelectual sentía que requería atención inmediata ya que los negros se estaban reproduciendo más rápido que los blancos (2: 153). Domingo del Monte, como pronto podremos ver, apoyó de lleno esta noción, la cual conectó en uno de sus tratados de manera consciente con la fundación de la nación.

Las páginas finales de *Archy Moore* constituyen un discurso de admonición política, cuya intención es advertir y razonar con el público americano sobre su futuro destino, y la necesidad de acomodar en él lo inevitable, es decir, la libertad para todos. Es una llamada para la abolición basada tanto en la tradición política como en los derechos humanos. Así el narrador pregunta:

> Shall America be what the fathers and founders of her independence wished and hoped —a free democracy, based upon the foundation of human rights, or shall she degenerate into a miserable republic..., domineered over by a little self-constituted autocracy of slave holding lynchers and blackguards, utterly disregardful of all law, except of their own will and pleasure? (407)

> ¿Debe ser América lo que los padres y fundadores de su independencia deseaban y esperaban —una democracia libre, basada en la fundación de los derechos humanos, o debe América degenerar en una miserable república..., dominada por una pequeña auto-constituida autocracia de amos linchadores y canallas, profundamente ajenos a toda ley, excepto la de su propia voluntad y deseo? (407)

Narrar la esclavitud en Cuba

En contraste con *Archy Moore*, las narraciones cubanas se destacan como obras concebidas de manera artística que formulan, de manera velada, argumentos contrarios al discurso dominante. Sus discursos codificados, no obstante, logran representar el entorno de asfixia y represión de la Cuba colonial, incluido el efecto nocivo que la institución de la esclavitud tiene en ambos blancos y negros. Pero estos textos nunca proponen la abolición o la emancipación en el periodo de 1838 a 1883[13]. En las novelas, la realidad aparece distorsionada de manera consciente, idealizada, trivializada o generalmente ignorada con el propósito de servir las posiciones ideológicas de la sacarocracia, cuyo portavoz y líder intelectual de mayor prestigio fue Domingo del Monte.

La influencia delmontina fue decisiva para la mayor parte de los grandes escritores, así como de los escritores menores, de la época. Del Monte fue defensor de la unidad cultural y lingüística de Cuba y España; un neoclásico de corazón, aunque familiarizado con la literatura romántica; devoto de los valores espirituales y morales cristianos, era uno de

12
De hecho, Arango y Parreño hubiera preferido seguir una vía más radical, la cual abordó con cautela: «Quiero que, al propio tiempo que con prudencia se piense en destruir la esclavitud —para lo cual no hay poco hecho—, se trate de lo que no se ha pensado, que es borrar su memoria» (2: 153).

13
Examinaremos la novela *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde cuya génesis comprende el periodo de 1839-1879. Como contraste con las narraciones tempranas y ejemplo de una obra de transición escrita antes de la abolición en 1886, incluiremos *Los crímenes de Concha* de Francisco Calcagno, novela publicada en 1887.

los principales discípulos cubanos del eclecticismo de Victor Cousin, en gran boga entre los escritores e intelectuales coetáneos. En la medida de lo posible, Del Monte intentó orientar los esfuerzos creativos hacia una expresión literaria moral y didáctica cercana a los cánones neoclásicos en vez de románticos.

Además, Del Monte era un patricio privilegiado. Aún así, las autoridades coloniales censuraban su trabajo en lo que tocaba al asunto de la esclavitud y cuando se atrevía a expresar compasión por el excesivo maltrato de los esclavos. Esta dolorosa prohibición seguramente le hizo ver la necesidad de enmascarar la realidad, y le llevó a desarrollar una teoría narrativa basada en la prudencia, la cual a su vez le habría servido para evocar simpatía por la figura de un protagonista negro idealizado. Como modelos de estilo literario, prefería a Balzac y a Rousseau en vez de a Hugo: en consonancia, los esclavos estaban dotados de una nobleza de estilo rousseauniano y una naturaleza pacífica; en su idealización, los esclavos realizaban alianzas imposibles, trágicas y apasionadas en el entorno de la unidad familiar. El esclavo alienado y víctima de este paradigma estaba condenado por la institución de la esclavitud a un estado de exilio permanente, inserto dentro de las tradiciones culturales eurocéntricas, y transformado en una figura de papel manipulada para ajustarse a la ideología de la plantación.

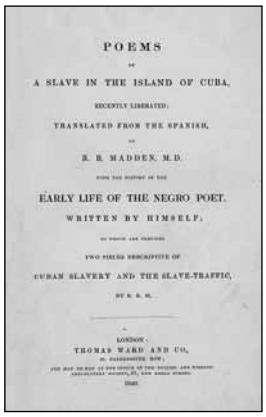
Los miembros de la tertulia delmontina se sentían inclinados a elaborar un cuadro de «excepciones» idealizadas en tanto estas no fueran de la variedad ardiente, violenta e individualista que proponía Victor Hugo en *Bug-Jargal*[14]. La idea era representar al *negro racional*, a la *criada de razón*. Mediante esta estrategia de idealización, los novelistas imponían códigos «blancos» en la construcción del esclavo con el objeto de presentarlo como a una víctima de la sociedad y, por tanto, incapaz de alienar a los elementos conservadores de la sacarocracia firme en sus principios de mantener a los esclavos en un estado de tiranía; para la sacarocracia se trataba de «tiranizar o correr el riesgo de ser tiranizados»[15]. Fruto del retrato idealizado, se esperaba que el patético ser resultante pudiera ganar no solo adeptos para la causa criolla —es decir, en ese momento histórico, para la supresión del tráfico esclavista— sino también atraer sentimientos de compasión y justicia en el exterior, especialmente entre los ingleses, para así ejercer presión sobre la corona española y que esta hiciera cumplir los tratados que pusieran fin al tráfico de esclavos. En conclusión, Del Monte y sus seguidores esperaban que los textos literarios fueran instrumentales para revertir o al menos detener momentáneamente la creciente desproporción demográfica entre negros y blancos, que muchos temían pudiera hacer que se repitiera en Cuba una rebelión de esclavos como la acontecida en Haití.

En los subtextos de sus discursos, repletos de prejuicios, los contertulios delmontinos crearon lo que van Dijk llama un «racial discourse» 'discurso racial' (10), cuyo objeto, de manera consciente o inconsciente, era la dominación vía la despersonalización. Así, el esclavo de estas construcciones ficticias se convirtió en una fuente de inspiración poética, un componente costumbrista exótico de la nación, o como José Jacinto Milanés escribió en 1836, «una mina de nuestra mejor poesía» (*Centón epistolario* 3: 213). Claramente, estos escritores intentaron incorporar a los negros esclavos en el imaginario social al insertarlos en un discurso de la nación, la cultura y la comunidad (Bhabha, «DisseminNation» 304). No obstante, al redefinir de tal manera el proceso simbólico no estaban designando, según sugiere Bhabha, «the people 'as one'» 'a la gente 'como una'» («DisseminNation» 304). En cambio, crearon un discurso basado en prejuicios culturales que distanciaba a los esclavos mediante un proceso de poetización —como en la cita de Milanés— subrayando así la «diferencia». Es una diferencia que obviamente cuestiona el discurso hegemónico, y en dicho sentido es transgresora; sondea, interroga, e incluso cuestiona la hegemonía; aún así, no llega al punto de proponer la solidaridad demográfica entre blancos y negros. Incluso aquellos acusados de ser «negrófilos,» como José Antonio Saco, uno de los amigos de Del Monte, estaban de tal modo atemorizados por el aumento de la población africana que adoptaban posiciones racistas, las cuales incluían la adopción de métodos pacíficos para disminuir, y si fuera posible, extinguir, de la isla a la «raza negra». Saco justificó su postura con el argumento de que su posición no era hostil contra los negros, sino una decisión política para no contribuir a la ruina de la vida en Latinoamérica debido a la constante presencia de negros en la composición de sus sociedades (Ortiz, Prólogo xxviii).

Domingo del Monte.

14
Los contertulios delmontinos leyeron la novela de Hugo, en la que aparece una violenta rebelión de esclavos, y su imaginario social causó horror y temor. Félix Tanco y Bosmeniel le escribió a Del Monte en 1836 sobre *Bug-Jargal*. Entusiasmado con esta obra, Tanco imaginaba novelas de «verdad poética», pobladas con negros y blancos, llenas de «infernales, diabólicas» escenas (*Centón epistolario* 7: 105). Se puede asumir que Tanco y Del Monte veían de distinta manera el asunto de la esclavitud. No obstante, la novela de Hugo, según Mary Cruz, dejó su impronta en *Sab* (41-42) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, la obra menos conectada con las tertulias delmontinas.

15
En una carta de Félix Varela y Tomás Gener a Domingo del Monte se recoge dicha expresión de la época (*Centón epistolario* 2: 132).


POEMS
OF
A SLAVE IN THE ISLAND OF CUBA,
RECENTLY LIBERATED;
TRANSLATED FROM THE SPANISH,
BY
R. R. MADDEN, M.D.
EARLY LIFE OF THE NEGRO POET,
WRITTEN BY HIMSELF;
TWO PIECES DESCRIPTIVE OF
CUBAN SLAVERY AND THE SLAVE-TRAFFIC,
LONDON:
THOMAS WARD AND CO.

La colección de cartas que recibió Del Monte, compiladas en su famoso *Centón epistolario*, es un recurso de un valor incalculable para el estudio de la génesis y las propuestas ideológicas de estos escritores. El caso de las fases de escritura de la novela *Francisco*, de Anselmo Suárez y Romero, ilustra algunos de los asuntos en cuestión. Sabemos, por ejemplo, que Del Monte en algún momento estaba insatisfecho con la idealización y docilidad excesiva de Francisco. En su respuesta a la crítica de Del Monte, Suárez y Romero menciona un intercambio de ideas que tuvo con José Jacinto Milanés, cuyas implicaciones, opinamos, constituyen el núcleo de la base para la comprensión de las complejidades filosóficas, ideológicas y literarias de la configuración del esclavo en las narraciones cubanas:

> Le escribí á Milanes lo que V criticaba en mi novela, y me contesta entra otras cosas, lo siguiente, q.e transcribo á V—«¿Con que debia pintarse malo á Francisco para pintarlo con verdad? Cierto es que la esclávitud deprava el corazon; pero no contamos con el temple airado ó pacífico del individuo? no vemos cada rato esclavos de jenio dulce, que trabajan sin descanso y casi contentos sin ver mas allá del círculo de ideas serviles en q.e viven? Yo no hallo que V faltase á la verdad, pintando á Francisco de jenio humilde y melancólico; pues aunq.e ese caracter no sea muy comun, existe, y aun su misma escepcionalidad, debe escitar doble interés en la obra en q.e brilla.» (*Centón epistolario* 3: 154)[16].

La posición de Milanés de contar con la naturaleza pacífica del esclavo, y su noción de motivar el interés, subraya el aspecto social utilitario de los códigos de las novelas antiesclavistas. Además, la cuestión de la excepcionalidad, que es especialmente pertinente, presenta una noción que puede ser equiparada o bien con la individualidad o con un principio antitético cuya existencia en estas novelas se identifica demasiado a menudo con la noción de «period code» 'código de periodo'[17] de D. W. Fokkema: el del romanticismo. Para explicar su presencia, será útil recordar, además del precepto de Cousin de que cada idea tiene su doble, las opiniones de Del Monte sobre la esclavitud, que seguramente influyeron en el pensamiento de sus discípulos. En su «Informe sobre el estado actual de la Enseñanza Primaria en la Isla de Cuba en 1836, su costo y las mejoras de que es susceptible», afirmó Del Monte: «El hombre que nace y se cría esclavo, sea del color y raza que fuere, tiene por precisa condición de su estado que ser ruin, estúpido, inmoral» (*Escritos* 2: 43). Los prejuicios del discurso delmontino son patentes. No obstante, para justificar la base ideológica de las narraciones de la esclavitud escritas por sus discípulos, Del Monte debió haberse dado cuenta de la inconsistencia de sus argumentos en cuanto a los textos producidos. De modo que como contrapeso al tono negativo de su discurso sobre la inmoralidad del esclavo, Del Monte utilizó el concepto de la «excepcionalidad»: «hay razas, como la etiópica, en que se encuentran algunas generosas excepciones de esta regla, pero no llegan a variarla, porque sería trastornar el orden admirable que la Providencia ha puesto en el gobierno del mundo» (*Escritos* 2: 43).

Esta perspectiva de la jerarquía, con sus correlatos de una posición social fija y la pérdida de la voluntad, se refleja en la novela *Francisco*. Se trata de una perspectiva que justifica la estasis social, da legitimidad a los intereses económicos de la sacarocracia, y evita que se produzcan cambios mediante transformaciones violentas. Esta perspectiva aparece ilustrada en el pasaje de la novela donde el esclavo, tras recibir la orden de su ama de cesar y desistir de su intento de casarse con la esclava Dorotea, decide «obedecer a su señora y no utilizar medios violentos» (58). En un texto posterior, Del Monte escribió que sentía una compasión natural y filosófica hacia los esclavos como por todos los seres desafortunados, pero no quería esclavos en su patria, «ni menos que estos esclavos fuesen negros, es decir, de un ramo tan salvaje de la familia humana» (Escritos 1: 201).

A primera vista, estas ideas parecen discrepar de la ética cristiana delmontina, de algunas de cuyas características especiales, en relación con el esclavo de Suárez y Romero, se hace eco cuando habla de Francisco como «un fenómeno, y una escepcion muy singular» con «resignación y mansedumbre cristianas» (*Centón* 4: 45), en vez de los males y defectos con los que la institución de la esclavitud debía haberle atribuido al esclavo. Al reflexionar sobre su representación de Francisco, Suárez lamenta el hecho de que permitió que su natural inclinación a la bondad y la perfección se sobrepusiera a su inspiración artística. El novelista, declaró, «debe imitar la naturaleza, lo que pasa en el mundo; no dejarse llevar en alas del injenio a rejiones imajinarias» (*Centón* 4: 45).

16
Nota del traductor: mantenemos las peculiaridades de la gramática original.

17
Ver el ensayo de D. W. Fokkema «A Semiotic Definition of Aesthetic Experience and the Period Code of Modernism: With Reference to an Interpretation of Les Faux-Monnayeurs».

En la génesis de estas narraciones, el espiritualismo de Del Monte, es decir, su moral cristiana, expresada en su ensayo «Moral religiosa» que fue publicado en *El Plantel* en noviembre de 1838, jugó cierto papel en la creación de un cuadro poco fiel a la vida bajo la esclavitud. El espiritualismo puede de hecho haber constituido uno de los factores mediadores en la génesis de estas novelas, en particular para la construcción de un esclavo con mansedumbre evangélica. Era sin duda una estrategia consciente dirigida a que las almas de los lectores se compadecieran del esclavo africano —y, por extensión remediar el tratamiento que sufrían— al sugerir la necesidad de remedios cristianos para los problemas coloniales sin debilitar, por supuesto, los cimientos de los intereses económicos criollos existentes.

En resumen, los escritores de estas narraciones eligieron representar a un esclavo dócil y sumiso para suscitar, ante los abusos de la esclavitud, una reacción compasiva por parte de los miembros más ilustrados de la colonia, quienes con toda probabilidad se hubieran sentido ofendidos ante un texto con un protagonista rebelde. Al hacerlo de esa manera, estos escritores estaban motivados por el imperativo de legitimar los intereses establecidos, es decir, los de los propietarios de ingenios, el principio racial y el de *excepción* moral, y los conceptos del deber y el espiritualismo cristiano que atenuaba algunos de los crueles aspectos de la realidad y ponía en marcha un proceso de idealización en un tipo de literatura cuya fundación teórica estaba en última instancia ligada al deseo de crear la nacionalidad, al progreso económico y social, y a una moralidad kantiana. Por todas estas razones, a los novelistas de la esclavitud les atraía la idea ecléctica de que la verdadera moralidad llevaba a la libertad política; mientras que la falsa moralidad conducía al despotismo y al caos —subtexto que expresa una afirmación criolla que desafía la dominación colonial y sus reglas restrictivas.

Al leer las narraciones cubanas de la esclavitud lo que parece ser un proyecto de moderación estaba ligado a una política de contención dictada por los límites del discurso crítico en un régimen colonial. En una carta que Del Monte envió en 1838 al editor del periódico madrileño *El Correo Nacional*, de manera cautelosa y bajo el pseudónimo de Gonzalo Fernández de Oviedo, tocó la cuestión del subterfugio discursivo, y en especial el frecuente uso de las relaciones de amor frustradas para codificar la realidad de la esclavitud.

> Remito a usted los dos primeros números de *El Album*, periódico en forma de libro que publica el joven literato habanero don Ramón de Palma. El censor se opone a que se le dé forma periodística a estas publicaciones por no atreverse a dar permiso el gobierno para empresas de tal clase. No extrañe usted que en esos cuadernitos sólo se hable de amor, pues a este estrecho límite está reducido lo que produce la aherrojada prensa habanera. El escritor, al tomar la pluma, tiene aquí que contemporizar, primero, con el censor regio, después con el sota-censor, que es un oficial militar de Palacio, especie de visir revisor, y por último con el capitán general; de manera que es imposible que tras este triple filtro de las ideas se escape ninguna que valga algo, si puede ofender, no ya al espíritu de las instituciones despóticas de la Colonia, pero ni aun la opinión privada de cada uno (*Escritos* 1: 102-3).

La Loma del Angel, calle que da subtítulo a la novela *Cecilia Valdés*. La Habana, Cuba. Fotografía de Liset Cruz.

Ingenio Palmarito de José Borrell. Restos arqueológicos. Valle de los Ingenios, Trinidad. Cuba. La Habana, Cuba. Fotografía de José Gomariz.

Por tanto, en la tensión entre la «prudencia» y la verdad, por lo que respecta a las opciones de la narrativa la «prudencia» ganó cuando los novelistas sometieron sus obras tanto a la moderación —el esclavo dócil; el tema amoroso; referencias insulsas y limitadas respecto a los males sociales— como a las exigencias de los censores oficiales cuyo espectro acechaba constantemente en la oscuridad. Que las observaciones de Del Monte no eran exageradas se constata con la acción del Censor Regio de Imprenta de Santiago de Cuba, Hilario de Cisneros, de prohibir la entrada de las novelas *Sab* (1841) y *Dos mujeres* (1842) de Gertrudis Gómez de Avellaneda. En el decreto de retención de las novelas, el censor expresa que «no pueden introducirse, p^{r}. contener la primera doctrinas Subercivas del Sistema de esclavitud de esta Ysla, y contrarias a la moral y buenas costumbres; y la Segunda p^{r}. estar plagada de doctrinas inmorales» («The Banning of *Sab* in Cuba» 350).

En un sistema social tan restrictivo es razonable asumir que los escritores se guardaban de narrar la nación y la institución de la esclavitud de forma que se pudiera percibir por parte de las autoridades como un trata-

do para la insurrección. Las tramas de estas narraciones se reducían por tanto a la unidad familiar, en vez de perspectivas sociales de mayor alcance. La dinámica de estas narraciones se centra en el conflicto entre el amor puro (de los esclavos) y el impuro (de los amos). Esta visión de la trama y del personaje dominó el cuadro narrativo hasta la edición definitiva de la novela *Cecilia Valdés* (1882) de Cirilo Villaverde, la cual presentaba un nuevo concepto de literatura social que reflejaba la distancia, el exilio, una mirada personal de las consecuencias de la esclavitud observadas en Estados Unidos, el declive del sistema esclavista estadounidense, y, quizás, el ejemplo de *Uncle Tom's Cabin* [*La cabaña del tío Tom*] (1852). Pero hasta la aparición de la novela de Villaverde, los novelistas cubanos produjeron obras en las cuales se modificaban los hechos, se distorsionaba la verdad, y el amo se representaba como un lascivo depredador sexual ante la inocente esclava.

La depravación del amo estaba determinada no por una falla heredada en su carácter, sino por su mala crianza —de la cual se culpaba a la madre—, su desconocimiento de los fundamentos de la educación moderna[18], y las corruptas costumbres de la sociedad cubana. Avellaneda —que escribió fuera de los confines del círculo delmontino— presenta algunos males y polaridades sociales atípicos que están en desacuerdo con los del microcosmos de *Francisco*[19]. Por ejemplo, no hay violación, se aborda la opresión social de la mujer, y el paradigma amo-esclavo se construye a partir de que el alma del esclavo, Sab, es noble, altruista y libre; mientras que el alma del patricio blanco, Enrique Otway, es mercantil y esclava. A pesar de las diferencias individuales, no obstante, hay suficientes características en común, por lo que respecta a las violentas pasiones y crímenes sexuales de estas y otras novelas cubanas tempranas, Mario Parajón es capaz de ver en ellas un sentido crítico, una «válvula de escape», se puede decir, para la asfixia colonial que ahoga la libertad artística de estos escritores. Para el crítico, «La mujer se convierte en el compendio de todos los ideales, cuando la patria está vedada para los hijos que quieren transformarla y trabajar en ella» (Prólogo 13).

En la génesis de las narraciones que surgieron del círculo literario, como anota Salvador Bueno, Del Monte era el «verdadero guía y maestro de los jóvenes escritores que surgen en la década de1830-1840» (10). En Matanzas y La Habana escritores como Villaverde, Ramón de Palma, José Antonio Echeverría, Anselmo Suárez y Romero, José Victorino Betancourt, José Jacinto Milanés, y Juan Francisco Manzano se reunían en la casa de Del Monte de forma habitual. Del Monte buscaba a los jóvenes intelectuales con talento de su época; pero, como indica Nicanor Azcárate[20], el precio de su guía era un recio tutelaje, seguido de corrección textual y enmiendas: «les indicaba asuntos para que escribiesen, y hasta la forma en que debían escribir» (Mesa Rodríguez 64). Para concluir, es lícito decir que las narraciones de estos escritores, incluidas las narraciones de la esclavitud, eran obras colectivas matizadas por un discurso hegemónico unido a un imaginario cultural consciente de su posición de clase que eligió eludir la cuestión de la abolición o, al menos, posponer su inevitabilidad.

Traducción de José Gomariz

Bibliografía

Aguirre, Sergio. «Esclavitud y abolicionismo: período negro en el siglo XIX cubano». *Dialéctica*, 5, (1946): 97-115.

Andrews, William L. Introducción. *Three Classic African-American Novels*. New York: Mentor, 1990: 7-21.

Arango y Parreño, Francisco de. «Ideas sobre los medios de establecer el libre comercio de Cuba y de realizar un empréstito de veinte millones de pesos.» *Obras*. 2 vols. La Habana: Dirección de Cultura, 1952. 2: 292-308.

«The Banning of Sab in Cuba: (Documents from the Archivo Nacional de Cuba)». *The Americas* 1.3. 1945: 350-353

Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite; El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.

Bhabha, Homi K. «Introduction: Narrating the Nation». H. K. Bhabha (ed.). *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990: 1-22.

— «DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation». H. K. Bhabha (ed.). *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990: 291-322.

— «The other question: difference, discrimination and the discourse of colonialism». Francis Barker, Peter Hulme, Margaret Iversen,

18
José Antonio Saco en su clásico ensayo *Memoria sobre la vagancia en la isla de Cuba* destaca la educación como la mayor casusa de la desintegración de la fibra moral en Cuba: «No me detendré a probar, que la instrucción pública es la base más firme sobre que descansa la felicidad de los pueblos… Cuando se reúnan los fondos necesarios, y la educación se difunda por toda la Isla, ¡cuán distinta no será la suerte de sus habitantes! (*Obras* 1: 287, 292).

19
El subtexto de estas y de las otras novelas que hemos analizado no es abolicionista. Este es el error en que caen muchos críticos, como Sylvia Molloy, cuando se refieren, por ejemplo, a *Francisco* (38).

20
Distinguido intelectual, escritor, abogado y, como Del Monte, catalizador de la cultura epocal, Nicolás Azcárate (1828-1894) insistía en que Del Monte era abolicionista. Sin embargo, una detenida lectura de los escritos delmontinos apoya la más mesurada opinión de Salvador Bueno: «la descripción de los horrores de la esclavitud sirve como tema a los narradores de esta etapa colonial gracias a la intervención de Del Monte; por supuesto, sin llegar a una postura abolicionista, sino con un punto de vista reformista y filantrópico» (11).

Diana Loxley (eds.). *Literature, Politics and Theory*. London: Methuen, 1986: 148-172.

Blassingame, John W. (ed.). *Slave Testimony; Two Centuries of Letters, Speeches, Interviews, and Autobiographies*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1977.

Bontemps, Arna. «The Slave Narrative: An American Genre». Arna Bontemps (ed.). *Great Slave Narratives*. Boston: Beacon Press, 1969: vii-xix.

Bueno, Salvador (ed.). Prólogo. *Ensayos críticos*. Domingo del Monte. La Habana: P. de la Torriente Editorial, 2000: 7-34.

Costa Lima, Luis. *Control of the Imaginary: Reason and Imagination in Modern Times*. Ronald Sousa (trad.). Minneapolis: U of Minnesota P, 1988.

Cruz, Mary. Prólogo. *Sab*. De Gertrudis Gómez de Avellaneda. La Habana: Instituto del Libro, 1963.

Dana, Richard Henry. *To Cuba and Back: A Vacation Voyage*. Boston: Houghton Mifflin, 1859.

Del Monte, Domingo. «Moral religiosa». *El Plantel,* 1:3, (1838): 82-86.

Escoto, José Augusto. «Félix Manuel Tanco, adversario de José de la Luz y Caballero en la polémica sobre el eclecticismo». *Revista Histórica, Crítica y Bibliográfica de Literatura Cubana*, 1:4 (1916): 408-22.

Figarola-Caneda Domingo, Joaquín Llaverías y Martínez, Manuel Isaías Mesa Rodríguez. *Centón epistolario de Domingo Del Monte*. 7 volúmenes. La Habana: Imprenta El Siglo XX, 1923-1957.

Fokkema, D. W. «A Semiotic Definition of Aesthetic Experience and the Period Code of Modernism: With Reference to an Interpretation of Les Faux-Monnayeurs». *Poetics Today*, 3:1, (1982): 61-79.

Friol, Roberto. *Suite para Juan Francisco Manzano*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977.

Gates, Henry Louis, Jr. «Authority, (White) Power and the (Black) Critic». *Cultural Critique*, 7 (1987): 19-46.

González del Valle, José Zacarías. *La vida literaria en Cuba (1836-1840)*. La Habana: Secretaría de Educación, 1938.

Guerra, Ramiro. *Manual de historia de Cuba*. La Habana: Instituto del Libro, 1971.

Henríquez-Ureña, Max. *Panorama histórico de la literatura cubana; (1492-1952)*. 2 volúmenes. Puerto Rico: Ediciones Mirador, 1963.

Herrero, José A. «La economía cubana bajo el modo de producción capitalista». *Areíto*, 2:1, (1975): 26-29.

Hildreth, Richard. *Notes on Archy Moore, the White Slave; or Memoirs of a Fugitive.* New York: Negro UP, 1969.

Holy Bible. New Revised Standard Version. New York: Oxford UP, 1989.

Janet, Paul. *Victor Cousin et son oeuvre*. Paris: Calmann Levy, 1885.

Johnson, Richard. «What is Cultural Studies Anyway?» *Social Text*, 16, (1987): 38-80.

Klein, Herbert S. *Slavery in the Americas; A Comparative Study of Virginia and Cuba*. Chicago: U of Chicago P, 1967.

Knight, Franklin W. *Slave Society in Cuba During the Nineteenth Century*. Madison: U of Wisconsin P, 1970.

Kristeva, Julia. «A New Type of Intellectual: The Dissident». Toril Moi (ed.). *The Kristeva Reader*. London: Basil Blackwell, 1986: 292-300.

Mariscal, George. *Conatradictory Subjects; Quevedo, Cervantes, and Seventeenth-Century Spanish Culture*. Ithaca: Cornell UP, 1991.

Martínez-Alier, Verena. *Marriage, Class and Colour in Nineteenth Century Cuba; A Study of Racial Attitutdes and Sexual Values in a Slave Society*. Oxford: Oxford UP, 1974.

Madden, R. R. *The Island of Cuba: its Resources, Progress, and Prospects*. London: Charles Gilpin, 1849.

Manzano, Juan Francisco. *Obras*. José Luciano Franco (ed.). La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972.

Mesa Rodríguez, Manuel I. *Apostillas en torno a una gran vida: Domingo del Monte*. La Habana: Imprenta El Siglo XX, 1954.

Molloy, Sylvia. «From Serf to Self: the Autobiography of Juan Francisco Manzano». *At Face Value; Autobiographical Writing in Spanish America*. Cambridge: Cambridge UP, 1991: 36-54.

Ortiz, Fernando. Prólogo. *Historia de la esclavitud de la raza africana en el nuevo mundo y en especial en los países Américo-Hispanos*. 1875. De José Antonio Saco. La Habana: Cultural, 1938: xvii-lxx.

Parajón, Mario. Prólogo. *La joven de la flecha de oro*. De Cirilo Villaverde. La Habana: Comisión Nacional de la UNESCO, 1962.

Patterson, Orlando. *Slavery and Social Death*. Cambridge: Harvard UP, 1982.

Piña R., Carlos. «Sobre la naturaleza del discurso autobiográfico». *Argumentos*, 7, (1989): 131-60.

Portuondo, José Antonio. *Bosquejo histórico de las letras cubanas*. La Habana: Ministerio de Relaciones Exteriores, 1969.

— «Landaluze y el costumbrismo en Cuba». *Revista de la Biblioteca Nacional*, (1972): 51-83.

Saco, José Antonio. «Memoria sobre la vagancia en la Isla de Cuba». *Obras*. Eduardo Torres-Cuevas (ed.). La Habana: Imagen Contemporánea, 2002: 264-306

— *Historia de la esclavitud de la raza africana en el Nuevo Mundo y en especial en los países Américo-Hispanos.* La Habana: Cultural, 1938.

— *José Antonio Saco. Documentos para su vida*. Domingo Figarola-Caneda (ed.). La Habana: Imprenta El Siglo XX, 1921.

Schulman, Ivan. «Espejo / speculum: el *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36:1, (1988): 391-406.

Súarez y Romero, Anselmo. *Francisco. El ingenio o las delicias del campo. Novela cubana*. Mario Cabrera Saqui (ed.). La Habana: Dirección de Cultura, 1947.

Súarez y Romero, Anselmo. Prólogo. *Obras*. De Ramón de Palma. La Habana: Imprenta del Tiempo, 1861: 1: III-XXXV.

Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1974.

Torres-Cuevas, Eduardo y Eusebio Reyes. *Esclavitud y sociedad; Notas y documentos para la historia de la esclavitud negra en Cuba*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1986.

Vázquez, Ricardo. *Triunvirato: Historia de un rincón azucarero de Cuba*. La Habana: Comisión de Orientación Revolucionaria del Comité Central del PCC, 1971.

Van Dijk, Teun A. *Prejudice in Discourse; An Analysis of Ethnic Prejudice in Cognition and Conversation*. Amsterdam: John Benjamins, 1984.

Vitier, Cintio (ed.). *La crítica literaria y estética en el siglo XIX cubano*. 3 volúmenes. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1968.

White, Hayden. «The Value of Narrativity in the Representation of Reality.» *Critical Inquiry* 7 (1980): 5-28.

Williams, Raymond. *The Politics of Modernism: Against the New Conformists*. London: Verso, 1989.

— *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Yellin, Jean Fagan. *The Intricate Knot: Black Figures in American Literature, 1776-1863*. New York: New York UP, 1972.

Zavala, Iris. «Lo imaginario social dialógico». M.-Pierrette Malcuzynski (ed.). *Sociocríticas, prácticas textuales, cultura de fronteras*. Amsterdam: Rodopi, 1991: 111-128.

Fecha de recepción: 23/01/2014
Fecha de aceptación: 23/02/2014

América sin nombre, nº 19 (2014) 19-26
DOI. 10.14198/AMENSN.2014.19.02
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Roberto Fernández Retamar
Poeta, ensayista y presidente de la Casa de las Américas, de Cuba. Destaca como poeta desde su vinculación al Grupo Orígenes, y ha compaginado su actividad como profesor de la Universidad de La Habana con la escritura de libros que versan sobre estudios literarios (*Idea de la estilística*, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*) y sobre la identidad latinoamericana (*Ensayo de otro mundo, Caliban*, *Introducción a José Martí*, *Algunos usos de civilización y barbarie*). Ha agrupado su labor poética en *Poesía nuevamente reunida*.

Martí y el Caribe

ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR
Casa de las Américas

RESUMEN

El artículo pone de manifiesto la relevancia del pensamiento de José Martí para comprender los procesos socio-culturales e históricos del Caribe en el contexto finisecular de la Revolución de Independencia Cubana (1895-1898). Retamar evalúa además la sagaz crítica que Martí ejerce ante los crecientes intereses de Estados Unidos por regir los destinos del Caribe. En el corazón del Caribe, comienza y termina la vida de Martí, y en su sinergia vital con las islas se le revelan los grandes desafíos culturales de su existencia: la esclavitud social y política del ser humano, la opresión colonial de la metrópoli española y su reemplazo por un poder neocolonial, Estados Unidos, un nuevo poder hemisférico que él es el primero en identificar en toda su magnitud.

Palabras clave: José Martí, Cuba, Caribe, Puerto Rico, Colonialismo, Independencia.

ABSTRACT

The article brings to the foreground the relevance of José Martí's ideas to understand socio-cultural and historical processes in the Caribbean in the contexts of the Cuban Revolution of Independence (1895-1898). In addition, Retamar reviews Martí's audacious critique on the growing interest of the United States for ruling the destiny of the Caribbean. In the heart of the Caribbean begins and ends Martí's life, and in vital synergy with the islands, the great challenges of his existence are revealed to him: social and political slavery, colonial oppression from the Spanish metropolis, and its replacement by a neocolonial power, the United States, a new hemispheric power that Martí is the first to identify in all its magnitude.

Keywords: José Martí, Cuba, Caribbean, Puerto Rico, Colonialism, Independence.

Cuando en 1853 nació Martí, en Cuba, ésta y Puerto Rico eran los únicos países americanos que permanecían como colonias españolas. En aquel 1853 se cumplieron veintinueve años de la victoria de Ayacucho, que selló la independencia de la Hispanoamérica continental; y treinta de la emisión por los Estados Unidos de la política de la fruta madura y de la doctrina Monroe, que miraban, ambas, a la posesión de Cuba por el creciente país del Norte. Aquí es imprescindible recordar que la independencia de lo que Martí iba a llamar «nuestra América» no comenzó en la Hispanoamérica continental, como a veces se dice, sino en el Caribe insular, en el Saint-Domingue francés, el cual a partir del primero de enero de 1804 proclamó su libertad y asumió su nombre originario de Haití. Los sucesos dramáticos que condujeron a ese gran hecho y los que les siguieron de inmediato extinguieron el estatus de azucarera del mundo que poseía Haití e iba a ser heredado por Cuba, cuyos gobernantes españoles, en connivencia con la oligarquía criolla, tomaron medidas que lo posibilitaron. Entre esas medidas, fue capital la masiva importación de esclavos africanos. Acaso la única vez en que Cuba aparece nombrada en *El capital*, de Marx, es en esta cita del libro *The Slave*

José Martí. Jamaica, 1892.

Plaza de la Libertad. Matanzas. Fotografía de José Gomariz.

Carlos Manuel de Céspedes. Plaza de Armas. La Habana, Cuba. Fotografía de Paul Niell.

Power, que en 1862 publicó el economista irlandés John Elliot Cairnes:

> Precisamente en los cultivos tropicales, en que las ganancias a menudo igualan cada año al capital total de las plantaciones, es donde más inescrupulosamente se sacrifica la vida del negro. Es la agricultura de las Indias Occidentales, fuente durante siglos de riquezas fabulosas, la que ha sumido en el abismo a millones de hombres de la raza africana. Es hoy en día en Cuba, cuyos réditos suman millones y cuyos plantadores son potentados, donde encontramos en la clase servil, además de la alimentación más basta y el trabajo más agotador e incesante, la destrucción directa, todos los años, de una gran parte de sus miembros *por la tortura lenta del trabajo excesivo y la carencia de sueño y reposo*. (321)

Aunque en 1862 Martí era un niño de sólo nueve años, precisamente entonces tuvo una experiencia que iba a decidir el resto de su vida. Al acompañar a su padre, quien había ido a trabajar a Matanzas, zona cubana de intensa producción azucarera (y por tanto de abundante presencia esclava), una pavorosa escena vinculada a la esclavitud lo sobrecoge. Dejemos que sea él mismo quien la evoque, cerca de tres décadas más tarde, en el poema XXX de sus autobiográficos *Versos sencillos* (1891):

El rayo surca, sangriento,
El lóbrego nubarrón:
Echa el barco, ciento a ciento,
Los negros por el portón.

El viento, fiero, quebraba
Los almácigo copudos;
Andaba la hilera, andaba,
De los esclavos desnudos.

El temporal sacudía
Los barracones henchidos,
Una madre con su cría
Pasaba dando alaridos.

Rojo, como en el desierto,
Salió el sol al horizonte,
Y alumbró a un esclavo muerto
Colgado a un seibo del monte.

Un niño lo vio: tembló
De pasión por los que gimen:
¡Y al pie del muerto, juró
Lavar con su vida el crimen!

(Obras completas 16: 106-07)

Aquella sensible y precoz criatura había topado con el aspecto más sombrío de la sociedad en que naciera: la esclavitud *sans phrase*, espanto mayor del sistema de plantaciones que era en lo económico y lo social la columna vertebral no sólo de su patria, sino del área caribeña toda. Por supuesto, Martí ignoraba aún la complicada urdimbre de la cual él había descubierto, horrorizado, el eslabón más sangriento. Pero su reacción moral, que lo guiaría durante el resto de su breve y deslumbrante existencia, le hizo tomar ya la decisión fundacional de su vida. Recordémosla: «Un niño lo vio: tembló/ De pasión por los que gimen: / ¡Y al pie del muerto, juró / Lavar con su vida el crimen!» Ahora bien: sin comprender esa complicada urdimbre, nada puede saberse a ciencia cierta ni sobre el Caribe ni sobre Martí ni sobre la candente modernidad de sus planteos. Y Martí llegó a una comprensión cabal de aquella.

Por otra parte, el temor experimentado por la oligarquía cubana, cuya riqueza se basaba en una implacable esclavitud, de ver repetirse en su isla sucesos como los de Haití, donde la esclavitud había sido abolida desde 1793, la llevó a abstenerse de emular a los hispanoamericanos de 1810. Uno de los más lúcidos y prudentes miembros de la oligarquía cubana de la época, Domingo del Monte, observó que ellos pagaban el pecado de tener esclavos, siéndolo ellos mismos. En consecuencia, Cuba y las demás Antillas (no solo las de lengua española) quedaron retrasadas en el proceso de emancipación de lo que ahora suele denominarse la América Latina y el Caribe.

Solo en 1868, hacendados de la región oriental de Cuba, más radicales y menos dependientes de la esclavitud (cuya figura mayor fue Carlos Manuel de Céspedes, llamado el Padre de la Patria), se lanzaron a la demorada guerra, la cual no contó con el apoyo, sino con la hostilidad, de los más ricos y esclavistas hacendados del país, ubicados en el occidente del mismo, y en medida apreciable ello contribuirá al fracaso momentáneo de la contienda, que se extendió hasta 1878, por lo que es conocida como la Guerra de los Diez Años. Pero su fracaso no lo fue del todo. Si por una parte agudizó la conciencia de nación del país, por otra parte los insurrectos (que los españoles llamaron despectivamente *mambises*, término de probable origen africano

que los combatientes cubanos asumieron con orgullo) habían decretado la abolición de la esclavitud, lo que entre otros factores espolearía a la metrópoli a hacer otro tanto en 1886; además, en el transcurso de la contienda, mientras se apagaba el papel hegemónico de los hacendados, fueron destacándose dirigentes de extracción popular, como los generales Máximo Gómez (nacido en Santo Domingo) y el mulato Antonio Maceo, quien en 1878 encabezó la llamada Protesta de Baraguá, la cual impugnó el Pacto del Zanjón, que puso fin a esa guerra sin conceder la independencia ni el cese de la esclavitud. Ambos hombres iban a desempeñar papeles de primer orden en un futuro próximo.

Martí, que sólo tenía quince años al estallar esa guerra, fue sin embargo marcado a fuego por ella. Su irreductible condición independentista le provocaría, en plena adolescencia, primero el presidio político, y luego el destierro, el cual iba a dilatarse largos años y a llevarlo a muchos países. En otro orden de cosas, su humilde origen de clase facilitó su vinculación ulterior con grupos encarnados en figuras como Gómez y Maceo, en quienes iba a recaer la hegemonía de una próxima etapa en la lucha por la liberación nacional. Pues, según han destacado autores como el panameño Ricaurte Soler y el francés Paul Estrade, el carácter «atrasado» de las Antillas hispanoamericanas en lo tocante a independizarse de España (por cuanto sus respectivas sacarocracias se negaron a secundar un empeño que ponía en evidente riesgo su privilegiada posición) las llevó a acometer más tarde esa tarea con un sentido más «avanzado», teniendo al frente de la lucha a clases y capas populares que encontraron sus guías en puertorriqueños como Betances y Hostos, dominicanos como Luperón y Gómez, cubanos como Maceo y Martí. Ellos sobrepasaron el liberalismo por añadidura dependiente de la gran mayoría de las figuras coetáneas de la América nuestra, y pasaron a posiciones, para la coyuntura, de extremo radicalismo. Fueron voceros no de los hacendados ni de las vacilantes e inseguras (hay quienes dicen que inexistentes) burguesías nativas (el francés Noël Salomón las consideró preburguesías), sino de la pequeña burguesía, el campesinado mediano y pobre, el incipiente proletariado y por supuesto los exesclavos. Arquetipo y no excepción fue entre aquellos hombres José Martí, cuyo democratismo radical, antirracista, abierto a la justicia social, que se movió del anticolonialismo al antimperialismo, sigue teniendo vigencia batalladora.

Si el anticolonialismo martiano lo vinculó a quienes habían combatido contra la metrópoli española décadas antes de su nacimiento y por los cuales Martí sintió viva devoción (sobre todo por Simón Bolívar), su ámbito inmediato, el Caribe, lo llevó a afrontar además otra metrópoli, entonces incipiente: los Estados Unidos. Tampoco en este caso se trató sólo de un hecho atinente a su biografía. Ya ha sido recordado que no había nacido él cuando eran manifiestas las tensiones entre aquel país y el suyo. En su libro *Las Américas y la civilización. Proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos,* cuya primera edición data de 1969, afirmó el brasileño Darcy Ribeiro:

> Se deben [...] a Cuba las dos orientaciones sobresalientes de la política norteamericana respecto de los demás países del continente. La primera fue la Doctrina Monroe, nacida como un esfuerzo tendiente a fundamentar jurídicamente la dominación de la isla. La segunda es la Alianza para el Progreso, formulada como una respuesta al desafío representado por la revolución cubana [victoriosa en 1959], tanto en su fisonomía inicial, reformista, como en su formulación definitiva, y que consiste simplemente en un mecanismo financiero de sostenimiento del *statu quo*, mediante la renovación del pacto con los aliados tradicionales de los yanquis: las viejas oligarquías latinoamericanas para las cuales el sistema vigente es también altamente rentable.// En toda la historia de la América independiente se contraponen el gigante del continente y la pequeña isla osada. Nacidos juntos e incluso asociados por la viabilidad económica que la próspera explotación azucarera de las Antillas dio a las colonias inglesas pobres, continúan polarizados hasta hoy, como dos personajes históricos disociados en todo pero sin embargo complementarios. (355-56)

Poco antes había escrito Ribeiro: «Ninguna de las dos guerras mundiales, ningún acontecimiento internacional tuvo, por esto, mayor impacto sobre Estados Unidos que la revolución cubana» (354). No es extraño que tal revolución, desde el primer momento, proclamara con insistencia su filiación martiana.

La patria grande que postularon Bolívar y Martí (e incluye también, más allá de los consabidos límites geográficos, a millones

Antonio Maceo.

Presidio. Cárcel Real de La Habana. Siglo XIX. Fotografía de José Gomariz.

Grillete. Museo Casa Natal. La Habana. Fotografía de José Gomariz.

Estatua de José Martí. Parque Central de La Habana. Fotografía de José Gomariz.

Busto de Martí. San Agustín, Florida. Fotografía de José Gomariz.

José Martí Park. Ybor City, Tampa. Fotografía de José Gomariz.

Mesa de trabajo de José Martí en Nueva York. Museo Casa Natal de José Martí. La Habana. Fotografía de José Gomariz.

de latinoamericanos y caribeños que por distintas causas viven hoy en el seno de los Estados Unidos, como vivió el propio Martí, como vivió quien escribe estas líneas), esa patria grande está formada, según dirá Martí en su texto fundador «Nuestra América,» publicado en 1891, «por las naciones románticas del continente y por las islas dolorosas del mar» (6: 23) Y estas últimas son esenciales, porque aquí, en el corazón del Caribe, comienza y termina la vida de Martí, y en relación con ellas se le revelan los grandes desafíos de su existencia contra los cuales habría de combatir: la esclavitud de los hombres («la gran pena del mundo» (16: 112), como dirá en el poema XXXIV de sus *Versos sencillos*), la opresión colonial de la metrópoli española, la amenaza de una nueva metrópoli, los Estados Unidos, que acaso es él el primero en apreciar en toda su magnitud. A que esto último fuera posible colaboró decisivamente el que, en su peregrinar, que lo llevó por tierras de Europa y América, residiera casi tres lustros en el seno de la nación norteamericana, escribiendo sobre ella, para lectores de su América, crónicas de enorme hermosura y análisis penetrantes, donde mostró las virtudes y los defectos, las realizaciones y los riesgos del país. No debe dejar de mencionarse el influjo que sobre él tuvieron las luchas obreras, los grandes pensadores y escritores de esa nación, al punto de que he podido decir, y me complace reiterarlo, que, sin dejar de ser un ciudadano raigal de su América, Martí llegó a sentir y a pensar también como uno de los radicales estadunidenses que tanto lo nutrieron. No es azaroso que en su despacho tuviera un retrato de Wendell Phillips, el valiente abolicionista que, al parecer, llegó a ser miembro de la Primera Internacional; ni que el cubano esté incluido en la *Encyclopedia of the American Left* (1990).

Se atribuye a Cecil Rhodes, tras contemplar una ardorosa reunión de trabajadores en Inglaterra, haber dicho que la opción era resignarse a una revolución social en el país o encauzar ese ardor fuera de él, gracias al imperialismo. Una disyuntiva similar atraviesa la década de 1880 en los Estados Unidos. Grandes huelgas obreras la sacudieron, y Martí las comentó con creciente simpatía por los trabajadores. Pero al finalizar dicha década, las tendencias imperialistas se evidenciaron, y claras manifestaciones suyas fueron las primeras conferencias panamericanas, que tuvieron lugar en Wáshington, una entre 1889 y 1890, y otra en 1891. Martí las analizó y censuró vivamente: en la segunda, además, participó como delegado de Uruguay, cuyo consulado ostentaba en Nueva York, al igual que los de la Argentina y Paraguay. Comprendió que países como Cuba y Puerto Rico se encontrarían entre las presas iniciales del imperialismo estadunidense que iba a abrir sus alas de águila. Así lo comunica en carta de 16 de noviembre de 1889 a su amigo Serafín Bello: «Llegó ciertamente para este país [los Estados Unidos], apurado por el proteccionismo, la hora de sacar a plaza su agresión latente, y como ni sobre México ni sobre el Canadá se atreve a poner los ojos, los pone sobre las islas del Pacífico y sobre las Antillas, sobre nosotros» (1: 255). Pasmosa prefiguración de lo que iba a ocurrir cerca de nueve años después, en 1898 (cuando los Estados Unidos intervinieron en la guerra de Cuba contra España y se quedaron con Cuba, Puerto Rico, Guam y las Filipinas). Ello explica que desde finales de la década de 1880 la condición caribeña de Martí, por así decir, se encrespe. En una antología de textos suyos *Sobre las Antillas* (La Habana, 1981), la parte considerablemente mayor y más enjundiosa de materiales fue escrita a partir de esa fecha. Por cierto que en aquel mismo año 1889, cuando Martí impugna en Nueva York, con su fuerte trabajo «Vindicación de Cuba» (1: 236-41), las injurias lanzadas contra sus compatriotas por un ignaro periodista estadunidense, el trinitense John Jacob Thomas realiza tarea similar en

Londres con su *Froudacity: West Indian Fables* (1889), donde rechaza enérgica y lúcidamente las desdeñosas opiniones que el notable y reaccionario escritor británico James Anthony Froude emitiera sobre los habitantes de las Antillas inglesas en su libro *The English in the West Indies* (Londres y Nueva York 1888) en el que, sea dicho al pasar, hay tres curiosos capítulos (XVIII-XX) sobre La Habana. Pero Martí y Thomas procedieron de manera paralela, sin saber de su convergencia.

A raíz de las iniciales conferencias panamericanas, y de las lecciones que de ellas derivó Martí, este retomó con brío su antiguo proyecto de crear un partido revolucionario multiclasista, pero centrado en «los pobres de la tierra». Para hacerlo realidad, renuncia a sus consulados y aminora sus correspondencias periodísticas, a fin de entregarse de lleno a la organización del partido, que esta vez, entre sus metas, tendría no solo preparar una nueva guerra contra España para obtener la independencia de Cuba que no pudo lograr la Guerra de los Diez Años, sino frenar al entonces naciente imperialismo estadunidense, y echar las bases de lo que, en el *Manifiesto de Montecristi*, que habría de firmar en esa comarca dominicana el 25 de marzo de 1895 conjuntamente con el General en Jefe Máximo Gómez, Martí llamó «una república trabajadora», «la república moral en América» (4: 100-01). Y aunque hubo vínculos entre la guerra de voluntad independentista iniciada en Lares, Puerto Rico, el 23 de septiembre de 1868, y la que con fines similares estalló días después, el 10 de octubre, en La Demajagua, Cuba, y obtuvo su primera victoria militar al día siguiente en Yara; y aunque, sofocada pronto aquella, muchos de los mejores puertorriqueños asumieron la causa cubana, que con toda razón sintieron como propia, el partido de Martí abrazaría de modo explícito a Puerto Rico en el empeño libertador.

El artículo primero de las *Bases del Partido Revolucionario Cubano*, escritas por Martí, aprobadas en Cayo Hueso en la noche del 5 de enero de l892 y proclamadas unánimemente por las emigraciones cubanas y puertorriqueñas el 10 de abril del mismo año, reza: «El Partido Revolucionario Cubano se constituye para lograr, con los esfuerzos reunidos de todos los hombres de buena voluntad, la independencia absoluta de la Isla de Cuba, y fomentar y auxiliar la de Puerto Rico» (1: 279). En consonancia con este propósito, se creó la sección Puerto Rico del Partido, el cual fue así de hecho, como lo estimó Betances (quien representó con gran altura y radicalismo al Partido en París), tanto de Cuba como de Puerto Rico. Cuando, en vísperas de la constitución oficial del Partido, aparece el 14 de marzo de 1892 el periódico *Patria*, a cuyo frente se halla Martí, el secretario de redacción es el puertorriqueño Sotero Figueroa. Y en el artículo «Nuestras ideas», de su número inicial, dice Martí:

> Nace este periódico, por la voluntad y con los recursos de los cubanos y los puertorriqueños independientes de New York, para contribuir, sin premura y sin descanso, a la organización de los hombres libres de Cuba y Puerto Rico, en acuerdo con las condiciones y necesidades actuales de las Islas, y su constitución republicana venidera. (1: 315)

Otras veces vuelve a unir Martí los nombres de ambas islas en notas o artículos aparecidos en ese número inicial de *Patria*. En «A nuestra prensa», dice: «Jamás reposó, en Cuba ni afuera, ni en Puerto Rico reposó jamás, el espíritu que con el principio del siglo comenzó a batallar por la independencia antillana» (1: 232). En «El convite a Puerto Rico»: «Unas son en el porvenir, como han sido unas en el pasado, el alma de Lares y el alma de Yara. Unos son hoy en la preparación, como fueron ayer en la cárcel y el destierro, los cubanos y los puertorriqueños. Unos han de ser en la acción, para acelerar, con el esfuerzo doble, la libertad común» (1: 324). Y el vínculo reaparecerá en nuevos números de *Patria*. Basten muestras como la de «El Partido Revolucionario Cubano», del 3 de abril de aquel año: «Y lo primero que se ha de decir es que los cubanos independientes, y los puertorriqueños que se les hermanan, abominarían de la palabra de partido si significase mero bando o secta, o reducto donde unos criollos se defendiesen de otros; y a la palabra partido se amparan, para decir que se unen en esfuerzo ordenado, con disciplina franca y fin común» (1: 365).

La Demajagua.

Emeterio Betances. Delegado en París del Partido Revolucionario Cubano. Schomburg Center for Research in Black Culture. The New York Public Library Digital Collections. 1899.

Sotero Figueroa. Schomburg Center for Research in Black Culture. The New York Public Library Digital Collections.1899.

O la de «La proclamación del Partido Revolucionario Cubano el 10 de abril», de 16 de abril:

> las emigraciones cubanas, y con ellas la emigración puertorriqueña [...] proclaman [...] que los cubanos y puertorriqueños de la emigración deciden acelerar, por métodos republicanos de alma democrática, y por el acuerdo afectuoso y continuo con las islas, la independencia inminente y deseable de Cuba y Puerto Rico [...]. Para el servicio desinteresado y heroico de la independencia de Cuba y Puerto Rico se funda, de arranque unánime y propio, el Partido Revolucionario Cubano [...] De pie, la emigración entera proclamó el 10 de Abril su voluntad de ordenar en bien de Cuba, con todos los factores honrados, las fuerzas necesarias para acelerar la independencia de Cuba y Puerto Rico. (1: 387-88)

Los ejemplos podrían multiplicarse. Uno mayor apareció el 14 de marzo de 1893: «"¡Vengo a darte patria!" Puerto Rico y Cuba»:

> La patria, en Cuba y Puerto Rico, es la voluntad viril de un pueblo dispuesto al triunfo de su emancipación, a un triunfo indudable por el arranque unido y potente de la libertad contra el corazón inmoral y el tesoro arruinado de sus opresores. La república, en Puerto Rico como en Cuba, no será el predominio injusto de una clase de cubanos sobre las demás, sino el equilibrio abierto y sincero de todas las fuerzas reales del país [...]. No queremos redimirnos de una tiranía para entrar en otra. [...]. Amamos a la libertad porque en ella vemos la verdad. Moriremos por la libertad verdadera; no por la libertad que sirve de pretexto para mantener a unos hombres en el goce excesivo, y a otros en el dolor innecesario. Se morirá por la república después, si es preciso, como se morirá por la independencia primero. [...] Volverá a haber, en Cuba y en Puerto Rico, hombres que mueran puramente, sin mancha de interés, en la defensa del derecho de los demás hombres. (2: 254-61)

Martí multiplicará su labor en artículos, cartas, discursos, reuniones, viajes. Con respecto a estos últimos, si desde que fijó su residencia en Nueva York, en 1880, sólo se había movido fuera de la ciudad (con la excepción de algunas estancias en los alrededores, por razones de salud) cuando en la primera mitad de 1880 estuvo en Caracas, entre finales de 1891 y 1894 visitó núcleos de desterrados cubanos en la costa atlántica y en el sur de los Estados Unidos, y también en Haití, la República Dominicana, Jamaica, Costa Rica, Panamá y México: la cuenca del Caribe. En esos lugares prosiguió su infatigable tarea organizativa, visitó viejas amistades, conquistó o afirmó prosélitos y ensanchó su conocimiento del área caribeña. El primero de noviembre de 1892, en «El delegado en Nueva York», de su periódico *Patria*, hablará de «este raudal de cariño, en que nos hemos sentido como unos con los dominicanos y haitianos y jamaiquinos, con los cubanos tenaces de Santo Domingo y los industriosos de Haití y los inolvidables de Jamaica» (2: 174).

El 9 de junio de 1893, escribe a Sotero Figueroa: «Ayer hablé de usted con un haitiano extraordinario, que por Betances y por *Patria* lo conocía: con Antenor Firmin» (2: 354). Se trataba del autor del notable libro *De l'égalité des races humaines* (París, 1885), donde refutó la obra de Arthur de Gobineau *Essai sur l'inegalité des races humaines* (París, 1853-1855), refutación que no pudo sino entusiasmar a Martí. Años después, en 1910, Firmin evocó los términos de aquella conversación:

> En 1893, j'eus l'occasion de conférer, au Cap-Haitien, avec l'incomparable José Martí. Le grand patriote auquel Cuba reconnaissante a décerné le titre d'Apôtre, se présenta au nom du Dr. Betancès, qui lui avait recommandé de me voir. Nos entretiens roulèrent sur la grande question de l'indépendance cubaine et de la possibilité d'une Confédération antillienne. Sauf de réserves pratiques, nous fûmes absolument d'accord sur les principes. Nous éprouvâmes, l'un pour l'autre, une irrésistible sympathie. Mis au courant de l'entreprise audacieuse que cet homme éloquent, instruit, inspiré, d'une largeur d'esprit peu commune, aussi convaincu que tenace, fomentait, préparait et préconisait avec un zèle d'illuminé et un dévouement apostolique, je fis ce que devais au nom d'une cause sainte entre toutes. («Haiti et la Confédération Antillienne» 115-16)

> En 1893, tuve la ocasión de conferenciar, en Cabo Haitiano, con el incomparable José Martí. El gran patriota al que la Cuba agradecida ha concedido el título de Apóstol, se presentó en nombre del Dr. Betances, que le había recomendado verme. Nuestras conversaciones versaron sobre la gran cuestión de la independencia cubana, y la posibilidad de una Confederación antillana. Salvo reservas prácticas, estuvimos absolutamente de acuerdo sobre los principios. Experimentamos uno por otro una irresistible simpatía. Puesto al corriente de la audaz empresa que este hombre elocuente, instruido, inspirado, de una amplitud de espíritu poco común,

> tan convencido como tenaz, fomentaba, preparaba y preconizaba con un celo de iluminado y un sacrificio apostólico, hice lo que debía en nombre de una causa santa entre todas.

Mientras se afirmaba la esperanza antillana de Martí, también veía él crecer el peligro que se cernía sobre las que llamó «islas dolorosas». Sus textos de los últimos años lo revelan con claridad. El 17 de abril de 1894 publica en *Patria* «El tercer año del Partido Revolucionario Cubano», cuyo elocuente subtítulo es «El alma de la Revolución y el deber de Cuba en América». De allí proceden estos párrafos:

> Nulo sería [...] el espectáculo de nuestra unión, la junta de voluntades libres del Partido Revolucionario Cubano, si, aunque entendiese los problemas internos del país, y lo llagado de él y el modo con que se lo cura, no se diera cuenta de la misión, aún mayor, a que lo obliga la época en que nace y su posición en el crucero universal. Cuba y Puerto Rico entrarán a la libertad con composición muy diferente y en época muy distinta, y con responsabilidades mucho mayores que los demás pueblos hispanoamericanos. [...] En el fiel de América están las Antillas, que serían, si esclavas, mero pontón de la guerra de una república imperial contra el mundo celoso y superior que se prepara ya a negarle el poder,—mero fortín de la Roma americana;—y si libres—y dignas de serlo por el orden de la libertad equitativa y trabajadora—serían en el continente la garantía del equilibrio, la de la independencia para la América española aún amenazada y la del honor para la gran República del Norte, que en el desarrollo de su territorio—por desdicha, feudal ya, y repartido en secciones hostiles—hallará más segura grandeza que en la innoble conquista de sus vecinos menores, y en la pelea inhumana que con la posesión de ellas abriría contra las potencias del orbe por el predominio del mundo. [...] Es un mundo lo que estamos equilibrando: no son solo dos islas las que vamos a libertar [...] y evitar, con la vida libre de las Antillas prósperas, el conflicto innecesario entre un pueblo tiranizador de América y el mundo coaligado contra su ambición! [...] Un error en Cuba es un error en América, es un error en la humanidad moderna. Quien se levanta hoy con Cuba se levanta para todos los tiempos. [...] Con esa reverencia entra en su tercer año de vida, compasiva y segura, el Partido Revolucionario Cubano, convencido de que la independencia de Cuba y Puerto Rico no es solo el medio único de asegurar el bienestar decoroso del hombre libre en el trabajo justo a los habitantes de ambas islas, sino el suceso histórico indispensable para salvar la independencia amenazada de la América libre, y la dignidad de la república norteamericana. ¡Los flojos respeten: los grandes adelante! Esta es tarea de grandes. (3: 141-43)

Centro de Estudios Martianos. La Habana, Cuba. Fotografía de José Gomariz.

La guerra, que según Martí había preparado como una obra de arte, es ya cuestión de días, a pesar de tropiezos dolorosos de última hora, en los primeros meses de 1895. En enero de ese año, Martí abandona para siempre Nueva York, a fin de reunirse con Máximo Gómez, lo que después de algunas paradas intermedias ocurre en Montecristi, Santo Domingo, el 7 de febrero. Pocos días después, el 24, según orientaciones de Martí, estalla la guerra en distintas regiones de Cuba. Martí describirá en su penúltimo diario sus experiencias en Santo Domingo y Haití. El 25 de marzo escribe en Montecristi varios textos trascendentes, como la carta postrera al dominicano Federico Henríquez y Carvajal, la despedida a la madre y la proclama que anuncia al mundo las causas de la guerra y habrá de llamarse *Manifiesto de Montecristi.* En la primera, comunica al noble amigo:

Máximo Gómez. Schomburg Center for Research in Black Culture. The New York Public Library Digital Collections. 1899.

> Yo evoqué la guerra: mi responsabilidad comienza con ella, en vez de acabar. Para mí, la patria no será nunca triunfo, sino agonía y deber. [...]
> Yo alzaré el mundo. Pero mi único deseo sería pegarme allí, al último tronco, al último peleador: morir callado. Para mí, ya es hora. Pero aún puedo servir a este único corazón de nuestras repúblicas. Las Antillas libres salvarán la independencia de nuestra América, y el honor ya dudoso y lastimado de la América inglesa, y acaso acelerarán y fijarán el equilibrio del mundo. [...]
> De Santo Domingo, ¿por qué le he de hablar? ¿Es eso cosa distinta de Cuba? ¿Vd. no es cubano, y hay quien lo sea mejor que Vd? ¿Y Gómez no es cubano? ¿Y qué soy yo, y quién me fija suelo? [...] Hagamos por sobre la mar, a sangre y a cariño, lo que por el fondo de la mar hace la cordillera de fuego andino. [...]
> Levante bien la voz: que si caigo, será también por la independencia de su patria. (4: 111-12)

En el *Manifiesto* (firmado, como se ha dicho, junto con Gómez), explica:

> La guerra de independencia de Cuba, nudo del haz de islas donde se ha de cruzar, en plazo de pocos

> años, el comercio de los continentes, es suceso de gran alcance humano, y servicio oportuno que el heroísmo juicioso de las Antillas presta a la firmeza y trato justo de las naciones americanas y al equilibrio aún vacilante del mundo. Honra y conmueve pensar que cuando cae en tierra de Cuba un guerrero de la independencia, abandonado tal vez por los pueblos incautos o indiferentes a quienes se inmola, cae por el bien mayor del hombre, la confirmación de la república moral en América y la creación de un archipiélago libre. (4: 100-01)

Al cabo, Martí (llevando pasaporte haitiano) regresa a Cuba, con Gómez y otro puñado de patriotas, el 11 de abril de 1895. En la manigua va a vivir sus últimos treinta y ocho días: acaso los únicos felices de su vida agónica, como lo revelan su impresionante diario de campaña y algunas cartas familiares. Pero lo acompaña la ansiedad que desde hace años lo ha mordido. El 18 de mayo empieza a escribir la que sería su última carta a su gran amigo y confidente, el mexicano Manuel Mercado, a quien llama «hermano queridísimo» y le confiesa:

> ya estoy todos los días en peligro de dar mi vida por mi país y por mi deber [...] de impedir a tiempo con la independencia de Cuba que se extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza más, sobre nuestras tierras de América. Cuanto hice hasta hoy, y haré, es para eso [...] impedir que en Cuba se abra, por la anexión de los imperialistas de allá y los españoles, el camino que se ha de cegar, y con nuestra sangre estamos cegando, de la anexión de los pueblos de nuestra América al Norte revuelto y brutal que los desprecia]...]// Viví en el monstruo y le conozco las entrañas:—y mi honda es la de David. (4: 167-68)

Esta carta quedó inconclusa, y adquirió carácter testamentario. Al día siguiente, cuando hubiera debido terminarla, Martí murió en combate. El juramento hecho por aquel niño de nueve años ante el cadáver de un esclavo («Lavar con su vida el crimen») había sido cumplido y sobrecumplido a lo largo de una de las existencias más puras y luminosas que ha conocido nuestro planeta. Sea el Caribe desde 1898 hasta hoy el testimonio de cuanto alimentó su esperanza y agobió su corazón.

Bibliografía

Buhle, Mari J, Paul Buhle, y Dan Georgakas. *Encyclopedia of the American Left*. Urbana: U of Illinois P, 1990.

Estrade, Paul. «Remarques sur le caractère tardif, et avancé, de la prise de conscience nationale dans les Antilles espagnoles.» Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien, 38 (1982): 89-117.

Firmin, Antenor. *De l'égalité des races humaines*. París: Librairie Cotillon 1885.

— «Haiti et la Confédération Antillienne.» En *Lettres De Saint-Thomas, Études Sociologiques, Historiques Et Littéraires, Par A. Firmin*. Paris: V. Giard et E. Brière, 1910. 109-130.

Froude, James A. *The English in the West Indies, Or, the Bow of Ulysses*. New York: C. Scribner's Sons, 1888.

Martí, José. *Obras completas*. 28 vols. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963-1966. El volumen 28 fue publicado en La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1973.

— *Sobre Las Antillas*. Ed. Salvador Morales. La Habana, Cuba: Casa de las Américas, 1981.

Marx, Karl. *El capital. Crítica de la Economía Política. El proceso de producción del capital.* I. 1867. Trad., advertencia y notas de Pedro Scaron, México: Siglo XXI, 1976.

Ribeiro, Darcy. *Las Américas y la civilización. Proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos*. 2ª ed. revisada y ampliada. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972.

Soler, Ricaurte. «De nuestra América de Blaine a nuestra América de Martí.» *Casa de las Américas* 119 (1980): 9-61.

— «José Martí: bolivarismo y antiimperialismo.» *Casa de las Américas* 138 (l983): 39-46.

Thomas, J J. *Froudacity: West Indian Fables*. London: T. Fisher Unwin, 1889.

Fecha de recepción: 23/01/2014
Fecha de aceptación: 23/02/2014

América sin nombre, nº 19 (2014) 27-33
DOI. 10.14198/AMENSN.2014.19.03
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Genealogías de la diáspora africana: José Antonio Aponte y los archivos de la represión

ELZBIETA SKLODOWSKA

RESUMEN

En las intersecciones cubano-haitianas del Circuncaribe diaspórico, híbrido y rebelde, se enmarca la figura histórica del cubano José Antonio Aponte y Ubarra (? – 1812) —pintor, afrodescendiente, liberto, héroe y mártir— acusado por las autoridades coloniales españolas de haber sido líder de una conspiración antiesclavista, encarcelado, interrogado y ejecutado en La Habana el 9 de abril de 1812. Este ensayo repasa la evolución de la consideración del personaje en la historiografía cubana contemporánea y analiza «el archivo de la represión»; documento legal de registro metaliterario que recoge la descripción pormenorizada del *Libro de pinturas*, hoy perdido, con interpretaciones correspondientes, suministradas por el propio Aponte en respuesta al inquisitivo interrogatorio del comisionado Nerey.

Palabras clave: Cuba, José Antonio Aponte, *Libro de pinturas*, diáspora, archivo de la represión.

ABSTRACT

In the Cuban-Haitian intersections of the diasporic Circum-Caribbean, hybrid and rebelious, emerges the historical figure of Cuban José Antonio Aponte y Ubarra (? – 1812) —painter, Afrodescendant, freed slave, hero, and martyr, acussed by the Spanish colonial authorities of being the leader of an antislavery conspiracy, imprisoned, interrogated, and executed in Havana on the 9th of April of 1812. This essay reviews the evolution of Aponte as a character in contemporary Cuban historiography and analyzes the «archive of repression»; legal document of metaliterary register that gathers the detailed description of the missing *Libro de pinturas* [Book of Paintings], with image interpretations, provided by Aponte himself in response to the inquisitive questioning by commissioner Nerey.

Key words: Cuba, José Antonio Aponte, *Libro de pinturas*, Diaspora, Archive of Repression.

Elzbieta Sklodowska
De origen polaco, ocupa la cátedra de Randolph Family Professorship en Washington University en Saint Louis (EEUU), donde ha dirigido el Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas (2003-2010) y se ha desempeñado como co-editora general de la *Revista de Estudios Hispánicos* (1999-2010). Dentro de sus áreas de investigación requieren especial mención la narrativa hispanoamericana contemporánea, con énfasis en Cuba dentro del contexto del Caribe, el testimonio y la teoría literaria. Ha publicado más de sesenta artículos así como varios libros y co-ediciones, incluyendo *La parodia en la nueva novela hispanoamericana* (1990), *Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética* (1991; Premio de Northeast Modern Language Association) y *Todo ojos, todo oídos: control e insubordinación en la novela hispanoamericana (1895-1935)* (1997). Su libro más reciente, *Espectros y espejismos: Haití en el imaginario cubano*, fue publicado por Iberoamericana-Vervuert en 2009. Tiene en preparación otro libro sobre Cuba, provisionalmente titulado *Invento, luego existo: representaciones del Período Especial en Cuba*. En reconocimiento de su actividad académica y administrativa ha recibido numerosos premios, siendo el más reciente el título de profesora honoraria de la Universidad del Norte (Asunción). Entre sus cargos corrientes cabe mencionar el puesto de «embajadora» de la McDonnell International Scholars Academy para la Universidad de Chile en Santiago.

En el imaginario cultural del Caribe, la percepción de la región como encrucijada de identidades, convergencias y tensiones se entrelaza con la experiencia de la diáspora que, a su vez, se asocia con los desplazamientos y fugas: desde la ignominia del paso transatlántico y el cimarronaje hasta las migraciones de exiliados y expulsados y los periplos transcaribeños de braceros y balseros. Desde esta perspectiva intra-antillana, las relaciones entre Cuba y Haití adquieren un relieve particularmente importante. Sin llegar a ser «de un pájaro las dos alas,» ambos países se insertan en el devenir histórico de destinos a veces paralelos, a veces trenzados, que han girado alrededor de los ejes definitorios de la subyugación esclavista, la economía de la plantación, la insurgencia revolucionaria y los complejos procesos de hibridación. Para muchos pensadores e investigadores, la trascendencia de la Revolución Haitiana en el destino socio-económico y político de Cuba resulta más que evidente, tanto en

la configuración del discurso de «miedo a otro Haití» a raíz de la insurgencia esclava en Saint Domingue como en los esfuerzos posteriores por recuperar las raíces comunes.

Es precisamente en las intersecciones cubano-haitianas del Circuncaribe diaspórico, híbrido y rebelde donde debe ser enmarcada la figura del cubano José Antonio Aponte y Ubarra (? – 1812)—pintor, descendiente de africanos, liberto, héroe y mártir, acusado por las autoridades coloniales españolas de haber sido líder de la conspiración antiesclavista, encarcelado, interrogado y ejecutado en La Habana el 9 de abril de 1812. Los eventos conmemorativos que se dieron en Cuba en 2012 con el motivo del bicentenario de la conspiración de Aponte generaron un amplio acervo de debates, conferencias, simposios y una sustanciosa bibliografía que promete seguir creciendo. No obstante, antes de que llegara a integrar el panteón de héroes de la gesta antiesclavista e independentista cubana, Aponte había sido demonizado y estigmatizado. El lenguaje popular cubano da cuenta de ello con el dicho «más malo que Aponte» que va resonando, además, en novelas tan dispares como *Cecilia Valdés* (1839) de Cirilo Villaverde o *Aponte* (1901) de Francisco Calcagno. En el conocido pasaje de su novela así describe Villaverde la huella de la rebelión de Aponte en Cuba: «Quedaban, además, confusas, si ya no tristes, reminiscencias de las pasadas conspiraciones. De la del año 12 sólo sobrevivía el nombre de Aponte, cabeza motín de ella, porque siempre que se ofrecía pintar a un individuo perverso o maldito, exclamaban las viejas: —¡Más malo que Aponte!» (109).

Ruinas del Palacio de Sans Souci. Schomburg Center for Research in Black Culture. The New York Public Library Digital Collections. 1920.

APONTE

POR

FRANCISCO CALCAGNO

TOMO I

BARCELONA

TIPOGRAFÍA DE FRANCISCO COSTA

1901

Dentro del complejo marco de la resistencia esclava, es importante tomar nota de la observación de Susan Gillman, que ha estudiado la epistemología de las rebeliones de esclavos a partir de las diferencias semánticas entre Cuba y los Estados Unidos: «My approach to this topic (long-called-for but still understudied) was inspired by the peculiar semantics of slave resistance: what are generally termed 'revolts' or 'rebellions' in the US (Denmark Vesey's rebellion, Nat Turner's rebellion) are called 'conspiracies' in Cuba [including] the most notorious of them all, the 1844 Conspiracy of La Escalera» (103). Es innegable que con respecto a Aponte, en Cuba sigue prevaleciendo el término «conspiración,» con el uso ocasional de «conjura,» aunque aparecen cada vez más referencias a «rebeldía» o «insurgencia».

La reivindicación de Aponte empezó, paso a paso, durante el siglo XX cuando el despliegue de comparaciones con rebeldes tan diversos como Plácido, Antonio Maceo o Espartaco terminó elevándolo al panteón de héroes. La Revolución Cubana incluyó a Aponte en la genealogía de sus precursores, construyendo un archivo que va desde el homenaje conmemorativo en la revista *Bohemia*, celebrando el 150 aniversario de la rebelión, hasta la divulgación masiva en 1977 por la Editorial de Ciencias Sociales del expediente del interrogatorio de Aponte, originalmente dado a conocer por el eminente historiador cubano José Luciano Franco en 1963 y que se conserva en el Fondo de Asuntos Políticos del Archivo Nacional de Cuba bajo el rótulo *Expediente sobre declarar. José Antonio Aponte sobre el sentido de las pinturas que se hayan en el L[ibro] que se le aprehendió en su casa. Conspiración de José Antonio Aponte, 24 de marzo de 1812*.

La literatura cubana del siglo XX tampoco ha sido ajena al usufructo de la rebelión de Aponte. Desde una breve mención en *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier y una vaga referencia a una rebelión que «pudo ser semejante a la de Haití» en *Santa lujuria* (1998) de Marta Rojas, hasta una viñeta en *Vista del amanecer en el trópico* (1974) de Guillermo Cabrera Infante y un extenso episodio en *El polvo y el oro* (1993) de Julio Travieso Serrano, Aponte encontró su reivindicación y mitificación en el espacio de la ficción, siempre en estrecha conexión con el ejemplo rebelde de Haití.

La novela de Travieso Serrano —un fresco épico que cubre casi dos siglos de la historia cubana— merece una mención aparte por la relevancia de los pasajes que giran en torno a Aponte. Si seguimos la útil categorización de la novela histórica propuesta por Joseph W. Turner —novelas que inventan el pasado, las que disfrazan con ficción un pasado documentado y las que recrean un pasado documentado— veremos que con su mezcla de fabulación e investigación *El polvo y el oro* corresponde nítidamente a la tercera categoría. En las escenas que conducen a la conspiración de Aponte, Travieso Serrano

da rienda suelta a la invención y traslada lo que conocemos por *El libro de pinturas* a las paredes de la vivienda del artista. Al mismo tiempo, en un ademán más «realista», se esmera en proporcionar detalles sobre la aprehensión de Aponte: «A las once de la mañana fue apresado el mulato José Antonio Aponte mientras almorzaba en su casa de la calle Jesús Peregrino, en cuyas paredes colgaban retratos de Henri Christophe, rey de Haití, de Toussaint Louverture, George Washington y del mismo Aponte» (53). En otra escena de la novela, el ensañamiento de Francisco Valle —representante de la oligarquía azucarera cubana— con «el perro Aponte», las huellas de la investigación historiográfica son casi indiscernibles, con el archivo supeditando a la fabulación performática del novelista:

> Temprano llegó Francisco a la explanada de la Punta para no perder un solo detalle de la ejecución de Aponte, «el perro Aponte,» como ya le llamaban en la sorprendida villa, donde no se recordaba tal temor o intranquilidad. Lo que desde la Revolución de Haití era espera, sospecha, miedo de las familias blancas, había sucedido finalmente: una conjura de negros y mulatos para acabar con el dominio blanco y devastar al país […]. El miedo reinaba. (55)

En contraste a *El polvo y el oro* que borra la voz y cancela la perspectiva de Aponte y de los rebeldes ajusticiados junto a él, *Una biblia perdida* de Ernesto Peña González intenta recuperar a Aponte como un sujeto que no solamente emerge de las redes discursivas de la represión, sino que logra desafiarlas. Galardonada con el prestigioso Premio Alejo Carpentier de Novela en 2010, *Una biblia perdida* se ciñe a los pocos materiales archivísticos disponibles para brindar una recreación sutilmente ficcionalizada de la vida y obra de Aponte. Peña González se vale de todo un arsenal de estrategias para dejar constancia de un sistema fundado en la subyugación y de la resistencia que emerge de las entrañas mismas de la abyección. El novelista va armando este gigantesco fresco con referencias intertextuales, invenciones apócrifas, conjeturas, retazos del acontecer colectivo rescatado de los archivos, palabras excavadas de la memoria y del subconsciente. Al mismo tiempo, el venerado tropo literario del manuscrito encontrado se invierte/convierte en el recurso de un libro perdido, del cual

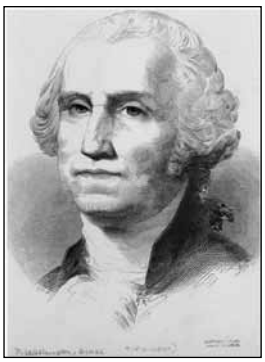
Henri Christophe. Schomburg Center for Research in Black Culture. The New York Public Library Digital Collections. 1910.

Cabildo de Santa Barbara-Changó. Trinidad, Cuba. Fotografía de José Gomariz.

quedan solo espejeos de un testimonio oral, descriptivo y exegético a la vez.

Con todo, Peña González se propone reconstruir las diversas facetas de Aponte: negro libre, cabo primero retirado de las milicias habaneras, carpintero y ebanista de iglesias, pintor, miembro de la cofradía de carpinteros de San José, hombre culto y respetado en su comunidad, lector ávido, dueño de una biblioteca respetable, esposo, padre de seis hijos, devoto de la Virgen de los Remedios, jefe del cabildo Shangó Tedum de origen yoruba. El mismo Peña González admite su fascinación por «la necesaria habilidad de simular» de su protagonista, al mismo tiempo que confirma que «la única fuente primaria que ha llegado hasta hoy concerniente a su persona» es el informe de «los largos interrogatorios policiales a los que fue sometido» («La Biblia de Aponte»). Efectivamente, del llamado *Libro de pinturas*, confeccionado por Aponte entre 1806 y 1812 e incautado por las autoridades en el allanamiento de su casa-taller en el barrio habanero de Guadalupe, «solo se conserva… la detallada descripción oral, aportada por él mismo y consignada por el escribano.»

Toussaint Louverture. Schomburg Center for Research in Black Culture. The New York Public Library Digital Collections. 1910.



George Washington. The New York Public Library Digital Collections. 1847.

Sabemos que las autoridades usaron el *Libro de pinturas* como un *corpus delicti* para comprobar el rol del artista en las actividades subversivas que iban a desembocar en la supuesta conspiración antiesclavista. En palabras del historiador Jorge Pavez Ojeda,

> Enfrentado al *Libro de pinturas*, obra pictoglífica saturada de personajes, íconos, alegorías, hieróglifos, versos, mapas, paisajes, ciudades, símbolos, colores y textos repartidos en setenta y dos láminas de gran

formato, el juez encargado de la causa procedió a interrogar durante cinco días al autor, sobre «el sentido de las pinturas.» Por lo tanto, aunque este libro no se haya encontrado hasta hoy, disponemos de varios elementos para proponer una lectura de las «pinturas»: el documento del extenso interrogatorio donde Aponte describe de manera exhaustiva cada una de las láminas que componen su libro, y la biblioteca que sirve de inspiración al autor… («Lecturas de un códice afrocubano» 57-58)

El autor de *Una biblia perdida* destaca las inspiraciones intertextuales del *Libro* de Aponte al catalogar la biblioteca del pintor de manera un tanto reminiscente del escrutinio de la biblioteca de Don Quijote. Por otra parte, Peña González repara también en que el formato abigarrado del *Libro de pinturas* parece haberse adelantado a la estética de *collage* y de *bricolaje* un siglo antes de que estos términos entraran en el vocabulario crítico. Peña González describe el *Libro* de Aponte como «inclasificable dentro de un género, ya que combina elementos lingüísticos, históricos, religiosos, artísticos y alegóricos, comprimidos en 72 láminas» («La biblia de Aponte»). Como es sabido, la teoría del bricolaje cultural se encuentra detrás de muchas aproximaciones a la identidad caribeña, donde la imitación irreverente y la recontextualización de prácticas, estilos y artefactos provenientes de diversas culturas en el proceso de hibridación se reconoce como una forma de resistencia, de «cimarronaje» cultural (Burton, *Afro-Creole*). A los ojos de las autoridades de la siempre fiel isla de Cuba, la peligrosidad del *Libro de pinturas* surgía de una perfecta correlación entre la forma, accesible al público, y el contenido, claramente subversivo, tal como lo explica María del Carmen Barcia:

La Habana desde el Castillo del Morro. Fotografía de Liset Cruz.

> La mayor parte de los negros y mulatos de Cuba eran analfabetos por lo que un documento escrito necesitaba pasar, para estar a su alcance, por la interpretación de otros, la imagen, sin embargo, podía trasmitir de inmediato el mensaje del autor. El libro de Aponte estaba destinado, sin dudas, a ese público y fue construido para mostrar a los negros que su pasado descansaba en tradiciones ilustres y que estaba alejado de la oprobiosa cotidianeidad de la esclavitud y del desprecio hacia el subalterno del que eran víctimas, posiblemente su principal propósito fuera el de proporcionar una historia de cierto lustre y distinción, que de cierta manera contribuían a la inclusión de los africanos en la esfera de la cristiandad. («José Antonio Aponte. Icono»)

A la luz de estas observaciones no resulta del todo sorprendente que el *Libro de pinturas* se haya perdido o, posiblemente, haya sido destruido. Es bien sabido que la historia de los grupos subalternos —la «historia de la gente sin historia,» según el término acuñado en Cuba por los historiadores Juan Pérez de la Riva y Pedro Deschamps Chapeaux— se caracteriza por el silenciamiento de las voces y la destrucción de las huellas materiales. Lo que sí es insólito en el caso de Aponte es que haya llegado a nuestros días el espejeo de aquel legendario *Libro* conservado en forma de un expediente legal en el seno de lo que Carlo Ginzburg llamara «el archivo de la represión», en este caso del régimen esclavista colonial. Pero es más: el texto que ha pervivido trasciende y transgrede los parámetros habituales de una deposición legal. De acuerdo a Pavez Ojeda, el expediente fechado en los meses de marzo a abril de 1812 es «un largo y alucinante documento» que consiste en «la trascripción de las varias sesiones de interrogatorio que el juez Juan Ignacio Rendón, el comisionado de la causa, Licenciado José María Nerey, y el escribano Balaguer efectuaron al inculpado» (Pávez 2006: s/p)[1]. Pero tal vez lo más trascendente de este documento legal es su registro metaliterario, ya que más allá de los estremecedores espejeos y espejismos del interrogatorio, el expediente recoge la descripción pormenorizada del *Libro de pinturas*, con interpretaciones correspondientes, suministrada por el propio Aponte en respuesta a las exhaustivas indagaciones del comisionado Nerey.

No puede pasarse por alto el hecho de que este registro autoconsciente del testimonio de Aponte, transcrito por el escribano legal, queda teñido por las circunstancias coercitivas de su producción. El mecanismo casi inquisitorial involucrado en la extracción de la confesión implica toda clase de distorsiones debidas tanto a la formulación

1
El documento reproducido por Pavez lleva el título original de «Expediente sobre José Antonio Aponte y el sentido de las pinturas que se hayan en el Libro que se le aprehendió en su casa. Conspiración de José Antonio Aponte, 24 de marzo de 1812.» Se incluyen, además, los siguientes anexos: Anexo I: Biblioteca apontiana, incautada en el primer allanamiento, 1812; Anexo II: Materiales gráficos y otros textos incautados en el segundo allanamiento, 1812; Anexo III: Documentos de la causa por conspiración contra León Monzón y otros, 1839; Anexo IV: Firmas abakuá (Mokongo, Empegó).

de preguntas como al acorralamiento físico y psicológico del interrogado:

> Aponte aprovechaba las pausas para imaginar nuevos argumentos. Sabía que el licenciado Nerey no era un niño obediente. Más bien se parecía al maestro que diseminaba el terror al castigo entre los discípulos.... Y los muchachos díscolos tenían una sola arma para burlar la astucia del maestro: disimular todos los hechos; contradecir, con argumentos creíbles, que él y sus allegados planeaban una insurrección de esclavos y negros libres. (*Una biblia perdida* 39)

Michel Foucault ha dilucidado el mecanismo de la confesión como «la infinita tarea de sacar del fondo de uno mismo, entre las palabras, una verdad que la forma misma de la confesión hace espejear como lo inaccesible» (75). Partiendo de los estudios de Foucault acerca de la formación del sujeto en el proceso confesional, Jeremy Tambling ha observado, por su parte, que el acto de la confesión obliga al individuo a autodefinirse como sujeto a la vez que el molde confesional ejerce sobre él/ella una poderosa fuerza de acoso y coacción. Sin embargo, a contrapelo del paradigma de la confesión religiosa y legal, en la novela de Peña González el acusado Aponte no busca absolución como forma del olvido ni se resigna a una postura subalterna del no-saber y no-poder. Antes al contrario, Aponte intenta asumir un poder discursivo por medio de la glorificación de las hazañas de los héroes negros y de la herencia cultural africana así como por la celebración autoconsciente de su propio genio artístico como fuerza liberadora:

> Aponte compró un grueso y largo cuaderno, de los usados en la contaduría, y se prometió que sus hijos y nietos y todos cuantos vieran el Libro de Aponte, conocerían la belleza azabache de la virgen de Regla, «nigra sum....»; la grandeza del preste Galawdewos...Y pintaría al preste Juan, descendiente de Melchor, el rey negro de los Tres Reyes Magos; y a Menilek, hijo de Salomón y la reina de Saba. ¡Y pintaría a su propio abuelo, el capitán Joaquín Aponte venciendo al destacamento inglés que en 1762 intentó apoderarse del torreón de Marianao! ...Y desde luego, pintaría un autorretrato.... (36-37)

La enorme carga subversiva del proyecto de Aponte consiste no solamente en sustraerse del silenciamiento de los ancestros africanos por el sistema esclavista, sino en elevar este legado por encima de la herencia de la cultura judeo-cristiana usurpada por los blancos. Tal como comenta Agnes Lugo Ortiz, glosando el importante estudio de Orlando Patterson sobre la dominación esclavista,

> una de las técnicas para la desubjetivación de los esclavos fue precisamente el aislamiento genealógico... Dice Patterson que a los esclavos se los separó violentamente del mundo de los ancestros y que la posesión de un pasado en manera alguna debe ser vista como sinónimo de la posesión de una historia... Sin lugar a dudas, los esclavos, como parte de sus prácticas de resistencia, lograron reelaborar, con distintos matices y grados de intensificación, el legado de los ancestros en formas rituales, gestualidades y tradiciones performáticas (en el sentido de prácticas corporalizadas) de todo tipo. («Poder, resistencia» 80)

Castillo de la Real Fuerza, 1558-1577. La Habana, Cuba. Fotografía de Liset Cruz.

Castillo de los Tres Reyes del Morro, 1589-1630 / 1763-1767. La Habana, Cuba. Fotografía de Liset Cruz.

Virgen de Regla. Fotografía de Paul Niell.

El gozne intertextual entre el *Libro de pinturas* y la poética de *Una biblia perdida* se vislumbra en el eclecticismo de la novela, que juega con paradigmas discursivos tan diversos como el testimonio, la novela histórica, el *Bildungsroman*, el discurso legal, la novela de aventuras o incluso la narrativa policial. Sin recaer en un escepticismo de pastiche posmoderno que no admite que exista un referente más allá del texto, la obra de Peña González acaba difuminando, sin embargo, las fronteras entre la experiencia y su rendición discursiva, haciendo alarde de un estilo rico y fluido donde la imaginación, la transcripción, la omisión, la autocensura, el miedo, el pudor, la destreza retórica y la falsificación se contraponen, se entrecruzan y se retroalimentan. La urdimbre de la novela reposa sobre la exégesis que el propio Aponte está forzado a hacer de su obra, haciendo pasar sus palabras por inocentes, pero persuasivas, capaces de sostener la verdad, su verdad, mientras su vida está en vilo. Al mismo tiempo, tal como nos ha enseñado Foucault,

cualquier comentario —o metacomentario— es una forma poderosa de controlar «lo azaroso» del discurso. En esta contienda verbal hasta la muerte, entre la palabra pronunciada e interceptada, primero por el discurso legal y luego por el novelístico, el lector de *Una biblia perdida* se enfrenta a una vertiginosa puesta en abismo (*mise en abyme*) de narraciones imbricadas una dentro de la otra (Dällenbach, *El relato especular*). En más de un sentido, *Una biblia perdida* se suscribe, pues, a la estética de «reflexión especulativa», término acuñado en otro contexto por Juan José Saer (3).

El engarce entre el testimonio de Aponte y las otras voces cuyos ecos resuenan a lo largo del interrogatorio está marcado por la sospecha de las supuestas delaciones y la sombra de la traición que hacen más extrema aún la sensación del asedio que sufre el acusado:

> Debía mantener la mente clara. Por lo común hacia el final del interrogatorio, después de casi diez horas de preguntas, coacciones y todo tipo de añagazas, el licenciado Nerey le mostraba una vez más el mismo mapa de La Habana y todas sus fortalezas y le decía que Clemente Chacón (¡su hermano Chacón!) había confesado que él, Aponte, poseía una copia de ese plano con las entradas y salidas de las fortalezas para, una vez verificada la revolución, distribuir a su gente en los puntos convenientes. (39)

Las manipulaciones retóricas y psicológicas del licenciado Neyra también van empujando a Aponte hacia una «reflexión especulativa», sobre todo cuando el interrogador evoca las acusaciones de otros detenidos sin permitir una confrontación directa entre los acusados. Al reproducir esas palabras desprovistas de un referente visual, Neyra crea una suerte de cámara de ecos, donde siguen reverberando, obsesivamente, las variantes de la misma pregunta: ¿quién habla/delata/escucha/interroga/inculpa/transcribe/escribe/interpreta? Lo que sabemos a ciencia cierta es quién paga con su vida por las palabras que circulan entre testigos, lectores, jueces, delatores, traidores, escribanos e interrogadores.

Importa agregar aquí, a modo de conclusión, el comentario de Jacques Derrida sobre las «fisuras» inherentes al régimen auricular. El oído —que tiene una configuración más laberíntica que el ojo— produce, para Derrida, un desfase y un distanciamiento debido a las reverberaciones dentro de sus pasajes y membranas. Al igual que otros orificios del cuerpo, sigue Derrida, el oído problematiza la distinción entre lo interno y lo externo, produciendo el efecto de ambivalencia y extrañeza. Para Derrida, el oído es siempre «el oído del otro» y como tal funciona para romper la presencia y cuestionar la autoridad del hablante o del autor (Jay 514). De modo que dentro de esta cámara de ecos que es *Una biblia perdida* está resonando no solamente la retórica coercitiva del archivo de la represión sino que se deja escuchar, con renovada fuerza, la historia de un manuscrito (aún) no encontrado en La Habana.

Bibliografía

Alfonso López, Félix Julio. «Algunas miradas en la historiografía y la literatura cubana sobre José Antonio Aponte.» http://www.lajiribilla.co.cu/2012/n557_01/557_23.html

Álvarez Herrera, Isván. «Arqueología bíblica en tierra non-sancta.» http://www.lajiribilla.co.cu/2010/n498_11/498_10.html

Barcia, María del Carmen. «José Antonio Aponte, icono de la subalternidad.» http://www.lajiribilla.co.cu/2012/n570_04/570_22.html

Barcia Zequeira, María del Carmen. «Sobre José Antonio Aponte y su época». *A Contra Corriente* 5.2 (Winter 2008): 243-51. http://www.ncsu.edu/acontracorriente/winter_08/documents/BarciaZequeirareview.pdf

Best, Stephen. «Neither Lost nor Found: Slavery and the Visual Archive.» *Representations* 113 (Winter 2011): 150-55.

Burton, Richard. *Afro-Creole. Power, Opposition and Play in the Caribbean.* Cornell: Cornell U P, 1997.

Cabrales Moreno, Randy. «La Biblia recobrada.» *Esquife. Revista de Arte y Literatura*. http://www.esquife.cult.cu/index.php?option=com_content&view=article&id=587:la-biblia-recobrada&catid=100:agenda14dejuliode2011&Itemid=88

Cabrera Infante, Guillermo. *Vista del amanecer en el trópico*. New York: Penguin Books, 1997.

Calcagno, Francisco. *Aponte.* 2 vols. Barcelona: Tipografía de Francisco Costa, 1901.

Casales Reyes, Marta. «Aponte: Rebeldía y libertad.» *Boletín del Archivo Nacional* 18-19-20: 91-97, 2012.

Chapeaux, Pedro y Juan Pérez de la Riva. *Contribución a la historia de la gente sin*

historia. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1974.

Childs, Matt D. *La rebelión de Aponte de 1812 en Cuba y la lucha contra la esclavitud atlántica.* Santiago de Cuba: Ed. Oriente, 2011.

— *The 1812 Aponte Rebellion in Cuba and the Struggle against Atlantic Slavery.* Chapel Hill: U of North Carolina P, 2006.

Dällenbach, Lucien. *Le Récit Spéculaire: Essai Sur La Mise En Abyme*. Paris: Seuil, 1977.

Danzie, Bárbara. «José Antonio Aponte en la obra de José Luciano Franco.» http://www.lajiribilla.cu/2012/n571_04/571_20.html

Delgado de Torres, Lena. «Reformulating Nationalism in the African Diaspora. The Aponte Rebellion of 1812.» *CR: The New Centennial Review* 3.3 (2003) 27-46.

Delmas, Adrien, y Nigel Penn. *Written Culture in a Colonial Context: Africa and the Americas, 1500-1900*. Boston: Brill, 2012.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. México, D.F: Siglo XXI Editores, 2007.

Franco, José Luciano. *La Conspiración de Aponte*. La Habana: Archivo Nacional de Cuba, 1963.

— *Las Conspiraciones de 1810 y 1812: Compilación e introducción.* La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1977.

García, Gloria. *Conspiraciones y revueltas. La actividad política de los negros en Cuba (1790-1845)*. Santiago de Cuba: Oriente, 2003.

Gillman, Susan Kay. «The Epistemology of Slave Conspiracy.» *Modern Fiction Studies* 49.1 (Spring 2003): 101-123.

Ginzburg, Carlo. *El Queso y los gusanos: El cosmos según un molinero del siglo XVI* Barcelona: Península, 2009.

Hernández, Juan Antonio. *Hacia una historia de lo imposible. La revolución haitiana y el 'Libro de Pinturas' de José Antonio Aponte*. Tesis doctoral. University of Pittsburgh. 2005. <etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-04172006-152726/unrestricted/VersionFinal1.pdf->.

Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: U of California P, 1994.

Lienhard, Martin. «Voces marginadas y poder discursivo en América Latina.» *Revista Iberoamericana.* LXVI. 193 (Octubre-Diciembre 2000): 785-798.

— *Disidentes, rebeldes, insurgentes: Resistencia indígena y negra en América Latina: Ensayos de historia testimonial*. Madrid: Iberoamericana, 2008.

Limia Díaz, Ernesto. «José Antonio Aponte: relectura de su epopeya.» *Calibán*. *Revista Cubana de Pensamiento e Historia* (mayo-agosto 2012) http://www.revistacaliban.cu/articulo.php?numero=13&article_id=144

Lugo Ortiz, Agnes. «Tras la visualidad del rostro esclavo: Exploraciones para un archivo.» *e-misférica.* On the Subject of Archives 9.1-2 (Summer 2012) http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-91/lugoortiz

— «Poder, resistencia y dominación en las Américas esclavistas: apostillas a Michel Foucault (paradojas y aporías).» *Revista de Estudios Sociales* 43 (agosto de 2012): 74-93.

Palmié, Stephan. *Wizards and Scientists. Explorations in Afro-Cuban Modernity and Tradition.* Durham and London: Duke UP, 2002.

Pavez Ojeda, Jorge. «Lecturas de un códice afrocubano. Naturalismo, etiopismo y universalismo en el libro de José Antonio Aponte (La Habana, Circa 1760-1812).» *Historia Crítica* (Bogotá) 45 (septiembre-diciembre 2011): 57-85.

— «Texto, conspiración y clase: *El Libro de Pinturas* y la política de la historia en el caso Aponte.» *Anales de Desclasificación* 1.2 (2006): 665-772, www.desclasificacion.org/pdf/presentacion_Aponte_pavez.pdf

Peña González, Ernesto. *La Biblia de Aponte (O de las emociones peligrosas).* http://verbiclara.wordpress.com/2012/04/09/la-biblia-de-aponte-o-de-las-emociones-peligrosas/

Rodriguez, Linda Marie. «Artistic Production, Race, and History in Colonial Cuba, 1762-1840.» (2013). http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:10288499

Rojas, Rafael. «La novela del rebelde» http://www.librosdelcrepusculo.net/2010/12/la-novela-del-rebelde.html

Saer, Juan José, «El concepto de ficción.» Punto de Vista 40 (1991): 3.

Tambling, Jeremy. *Confession: Sexuality, Sin, the Subject*. Manchester, UK: Manchester University Press, 1990.

Travieso, Julio. *El polvo y el oro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.

Turner, Joseph W. «The Kinds of Historical Fiction: An Essay in Definition and Methodology.» *Genre* 12.3 (Fall 1979): 333-55.

Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés*. Barcelona: Linkgua: 2008.

Fecha de recepción: 05/02/2014
Fecha de aceptación: 7/10/2014

América sin nombre, nº 19 (2014) 34-42
DOI. 10.14198/AMENSN.2014.19.04
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Brígida M. Pastor
Doctora en Estudios Hispánicos por la University of Bristol. Es investigadora del CSIC-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España. En 1995 fue nombrada Profesora Titular en la Universidad de Glasgow, donde ha desarrollado gran parte de su trayectoria investigadora y docente. Es autora de varios libros y volúmenes editados y de más de setenta artículos y capítulos de libros en publicaciones científicas de proyección internacional. En 1999 recibió un reconocimiento honorífico de la *Cátedra de Estudios de Género*, Instituto de Literatura y Lingüística (Cuba). Ha organizado numerosos simposios internacionales y ha sido profesora invitada en prestigiosas universidades en Estados Unidos, Australia, Europa y América Latina. Ha dirigido tesis de Doctorado y Master y también ha examinado y participado en numerosos tribunales de tesis de postgrado (Doctorado y Master) a nivel nacional e internacional. Asimismo es miembro del comité editorial de varias revistas científicas internacionales.

El discurso abolicionista de la diáspora: el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda y su novela *Sab* (1841)

***BRÍGIDA M. PASTOR*[1]**
CSIC-Consejo Superior de Investigaciones Científicas
(CCHS, ILLA)-España

1
Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto (RYC-2009-04838) concedido y financiado por el entonces Ministerio de Ciencia e Innovación, España. Asimismo, este estudio se vincula al proyecto del Plan Nacional I+D (FFI2012-39645), concedido y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y del que la autora es Investigadora Principal.

RESUMEN

En este estudio se pretende exponer como el progresismo de la escritora cubana, Gertrudis Gómez de Avellaneda intentó encontrar un compromiso que camuflara cualquier idea transgresora. Por ello los mensajes contradictorios que emite la escritora en su primera novela *Sab* (1841) son reflejo de las, asimismo, contradicciones y dilemas de la autora que, perteneciente a una clase dominante, las experimenta de forma más compleja al escribir desde la diáspora.

Aunque la analogía estratégica entre el tema de la esclavitud y de la mujer asoma en *Sab* como el principal *leitmotiv* de su obra, Gómez de Avellaneda deja patente su interés en defender la causa humanitaria de los esclavos. El alejamiento entre la temática de *Sab* y el resto de los textos abolicionistas contemporáneos revela los residuos de dominio cultural del reformismo criollo que debió conservar la autora cubana: blanqueamiento de la sociedad cubana y deshumanización del sujeto subalterno, el conflicto entre el ideario abolicionista y el interés económico de mantener la esclavitud, y la interconexión de género y raza que estratégicamente vincula la condición social femenina con la representación del «Otro,» en este caso el esclavo. Es evidente que la escritura de la diáspora, en el caso de Gómez de Avellaneda, conserva una «cubanidad» asimilada, según las expectativas del reformismo cubano de la época.

Palabras clave: *Sab*, discurso abolicionista, Gertrudis Gómez de Avellaneda, diáspora cubana.

ABSTRACT

This study aims to explore Cuban writer Gertrudis Gómez de Avellaneda´s liberal ideas and her attempt to find a compromise that would camouflage any transgressive ideas. Therefore Gómez de Avellaneda´s contradictory messages in her first novel *Sab* (1841) reflect the very same contradictions and dilemmas of the author, who belonging to a ruling class, were experienced in a more complex way as she wrote from the diaspora.

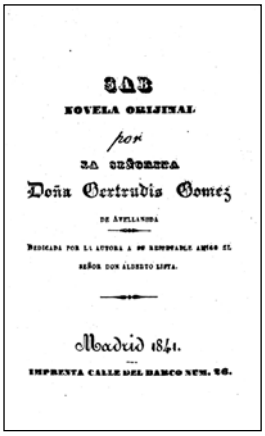
Although the strategic analogy between the theme of slavery and women emerges in *Sab* as the main leitmotif, Gómez Avellaneda reveals clearly her interest in defending the humanitarian cause of the slaves. The distance between the essence of *Sab* and other contemporary abolitionist texts is evidence of the Creole reformist cultural dominance that the Cuban author must have retained: the whitening of the Cuban society and dehumanization of the subaltern subject, the conflict between the abolitionist ideology and the economic interest to maintain slavery, and the interconnection of gender and race that strategically links the female condition with the representation of the «Other,» in this case the slave. Evidently, the diasporic writing, in the case of Gómez de Avellaneda, retains an assimilation of «cubanness» according to the expectations of Cuban reformism of the time.

Keywords: *Sab*, abolitionist discourse, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Cuban diaspora.

Durante el siglo XIX hubo mujeres excepcionales de la élite cubana que transgredieron el comportamiento socialmente aceptado que se esperaba de mujeres de su clase y se rebelaron contra esa sociedad que discriminaba no sólo contra su sexo, sino que también imponía la injusta desigualdad racial y social, convirtiéndose en reconocidas intelectuales. Gertrudis Gómez de Avellaneda superó la excepcionalidad, transgrediendo el comportamiento socialmente aceptado que se esperaba de mujeres de su clase y rebelándose contra esa sociedad que discriminaba no sólo contra su sexo, sino que también imponía la injusta desigualdad racial y social. La autora cubana escogió la escritura con la esperanza de que sus esfuerzos fuesen reconocidos, y, por supuesto, como medio para expresar su rebeldía contra las normas restrictivas de la cultura colonial y patriarcal en la que se encontraba inmersa. De hecho, según indica Santos, «las mujeres se destacaron en el panorama intelectual […] como figuras del campo literario más que por su activa intervención en las lides políticas» (134).

Las mujeres que, como Gómez de Avellaneda, decidieron lanzarse a empuñar la pluma y a convertirse en escritoras reconocidas tuvieron que enfrentarse a las adversidades culturales e históricas que las relegaban a un segundo nivel. Sin embargo, estas mujeres tuvieron que desarrollar estrategias y «plataformas» que les ayudaran a sobrevivir como escritoras. En palabras de Susan Kirkpatrick crearon entre ellas un sentimiento de «hermandad lírica» (citado por Mayoral 16-17). Esta «hermandad lírica» estimuló e inspiró a las mujeres escritoras a enfrentarse al ambiente hostil en el que se encontraban inmersas culturalmente y a cuestionar los convencionalismos sociales que discriminaban a su sexo. Su escritura, en gran medida, refleja el conflicto entre su vocación literaria y la cultura y la clase social a la que pertenecía. Las estrategias discursivas exponen el prejuicio sexual (y racial) subyacente de la mitología de la cultura, al insertar una cultura alternativa. Con todo, la mujer escritora debió sentirse vulnerable y frágil en una sociedad que censuraba a quien se atrevía a desafiar la rigidez de sus normas. Estos conflictos internos que experimenta al empuñar la pluma se suceden a través de su prolongada producción literaria y la duplicidad discursiva que se desprende deja patente los dilemas que experimenta al escribir, afrontando, por una parte, su asignado papel sexual-social y, por otra, su intento de penetrar como sujeto autónomo en el discurso dominante. Como observó Virgina Woolf, la escritora parece encerrada en un doble y desconcertante brete. Este dilema representa su «ansiedad de autoría», «síntoma revelador del miedo que las escritoras del siglo XIX experimentaban al intentar singularizarse en el ámbito masculino,» como explica Picón Garfield (128).

Mural de la Oficina del Historiador de la Ciudad de Camagüey, 2008. Parque Las Cubanitas, calle Independencia esquina a Ignacio Agramonte. Fotografía de Eduardo Soñora Varona.



SAB
NOVELA ORIJINAL
por
LA AUTORA
Doña Gertrudis Gomez
DE AVELLANEDA
DEDICADA POR LA AUTORA A SU REMOTAMENTE AMIGO EL SEÑOR DON ALBERTO LISTA.
Madrid 1841.
IMPRENTA CALLE DEL BARCO NÚM. 26.

La autoexiliada cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda sale de Cuba a la edad de 22 años para empezar una nueva etapa en España que sería literariamente muy productiva para la escritora gracias al apoyo influyente que recibió durante su trayectoria literaria. En esta época la autora llevaría a cabo varios proyectos literarios: un extenso corpus poético, su novela *Sab* (1841); su segunda novela *Dos mujeres* (1842), algunos relatos cortos denominados leyendas y algunos estrenos teatrales. Es interesante contextualizar el alumbramiento de *Sab*. Gómez de Avellaneda sale de Cuba apenas contaba veintidós años. Aunque *Sab* fue una novela que empezó a gestarse en Cuba, fue publicada en Madrid en 1841 por primera vez en forma serializada, y no fue incluida en la edición completa de sus libros[2]. A pesar de que no fue editada en Cuba hasta 1883, siendo en palabras de Cirilo Villaverde «un aporte estimable a la campaña de humanización en el trato a los esclavos»[3]. Por una parte, es importante destacar que *Sab* surgió en un momento candente en el que se estaba llevando a cabo una campaña antiesclavista.

En un contexto de emergentes transformaciones históricas en Cuba, surge la necesidad de contar e incluso «denunciar» aquellos acontecimientos que habían impactado a nivel individual o colectivo. El siglo XIX se convierte así en una era donde impera el transmitir, incluso aquellas experiencias no vividas. En este contexto la esclavitud en Cuba se convierte para la escritora cubana en su novela *Sab* en un elemento residual que aflora como una «herida» —análoga a su condición opresiva como mujer— en la memoria colectiva, convirtiéndose así tanto la temática de raza y género en elementos

2
Prólogo de Carmen Bravo Villasante a la edición de *Sab* publicada por Anaya en 1970.

3
Esta afirmación apareció en agosto de 1842 en las páginas de *El Faro Industrial de La Habana*.

residuales que ayudan a la reconstrucción del trauma histórico y a articular un relato coherente donde realidad y ficción se conjugan de forma armoniosa.

La novela de Gómez de Avellaneda evidencia la compleja interconexión de género, raza y clase. Asimismo la escritura de esta mujer representa de modo excepcional su ambigua exclusión/inclusión femenina en la esfera pública, y las contradicciones y ambivalencias de la condición colonial. *Sab* impactó ideologógicamente a los cubanos progresistas de la época, revelándose aparentemente como un relato antiesclavista, aunque lo hiciese, en palabras de Susana Montero, «dentro de los límites filantrópicos iluministas que caracterizaban entonces por lo común al discurso literario al respecto» («La narrativa de la Avellaneda: un discurso bajo sospecha.» *Opus Habana*. Web. 4 Septiembre 2013. <http://www.opushabana.cu>).

Sab sale a la luz en un momento en que otras novelas de carácter abolicionista se escribieron, como por ejemplo, *Cecilia Valdés* (1839) de Cirilo Villaverde, «El niño Fernando» (1838) de Félix Tanco y *Francisco* (1838) de Anselmo Suárez y Romero, *El rancheador* (1803-1881), de Pedro José Morillas; aunque estos textos fueran dados a conocer posteriormente[4]. De ahí que Mary Cruz calificara a *Sab* como «el reflejo de la conciencia colectiva de la vanguardia de la clase social a la que la Avellaneda pertenecía» (120). José Gomariz en su iluminador y más reciente estudio sobre *Sab* coincide con Mary Cruz que «*Sab* no es un texto abolicionista, como a veces se ha interpretado, el discurso racial concuerda en última instancia con las expectativas de la cultura dominante blanca» (97).

En todas estas obras de carácter antiesclavista, como explica Cruz, el hombre blanco ama a una mujer negra o mulata (35)[5]. Avellaneda transgrede la tradición de estos autores, no sólo al ser la única escritora que escribe una novela de este género durante esa época, sino por invertir la relación amorosa que sirve a su propósito feminista. Un hombre no blanco (Sab es mulato) ama a una mujer blanca, Carlota. De este modo, Gómez de Avellaneda logra generar un doble impacto en su audiencia al presentar una inversión social que rompe con los imperantes cánones literarios y sociales y al utilizar dicha inversión establece su mensaje feminista. Sin embargo, el contenido referente a la esclavitud de la mujer constituye una propuesta subversiva de toda la literatura del siglo XIX, puesto que «como los esclavos, ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el *yugo de las leyes humanas»* (316, mi cursiva), enfrentando un destino aún peor.

Sab pudo no haber sido la obra transgresora que representa, si Gómez de Avellaneda hubiera cedido a las presiones a las que se debió de sentir sometida. El hecho de que la autora decidiera añadir «Dos palabras al lector», prólogo a su novela *Sab* —a modo de justificar la existencia de su novela e infravalorarla aparentemente, refiriéndose a ella con el diminutivo «novelita» y escrita «por distraerse de momentos de ocio y melancolía» (127)[6]— sugiere claramente la actitud de la autora de contrarrestar algunos de los aspectos subversivos de esta novela ante el «terrible tribunal del público» que ella misma, antes de su publicación, ya anticipaba (127). El prólogo de *Sab es* un espacio elocuente, que tal vez no debería leerse como un indicador de su «ansiedad de autoría» —estrategia recurrente por los prefacios de autoras de la época. La tercera persona autorial adopta un distanciamiento notorio, que intenta satisfacer al lector-censor, pero sin ceder. Descubrimos que estamos frente a un texto en que está estableciendo una «negociación» sin la que aparentemente la escritora cubana no hubiera podido correr el riesgo de publicar este libro en el Madrid paradójicamente liberal de 1841[7]. Gómez de Avellaneda confiesa en su prólogo que ha escrito su «novelita», «sin ningún género de pretensiones», y ensalza a los supuestos censores como «personas sensatas,» pero en definitiva, no alteró el contenido de la misma, que había escrito con verdadera convicción, pero implícitamente (y estratégicamente) se disculpa en caso de que se identifiquen «errores» (128). En palabras de Myriam Díaz-Diocaretz:

> En la tradición literaria, la práctica de prólogos justificatorios abunda desde el Renacimiento. Pero lo importante es que las prácticas metasexuales [...] tienen en común aceptar el mundo homosocial del patriarcado, al cual se le atribuyen los saberes literarios y las prácticas intelectuales en exclusiva. Pero mientras tales justificaciones son argumentos retóricos en el sentido estrecho si son afirmadas por los hombres, cuando las enuncian las mujeres inscriben estrategias conscientes para darle voz a una mudez que habla culturalmente desde el margen. (105)

4
La obra de Tanco se publicó por primera vez en 1925, en tanto la de Suárez y la de Morillas aparecieron en 1856 y 1880, respectivamente. En realidad, como apunta José Gomariz, «En su mayoría [...] los escritos sobre la esclavitud de la década de 1830 se distribuían de forma clandestina mediante hojas manuscritas entre la intelectualidad reformista y algunos miembros ideológicamente afines de la burguesía azucarera, conocida también con el nombre de sacarocracia» (99).

5
En Cuba no se publicaron novelas que despertaron polémica. Se pueden distinguir dos generaciones de novelas abolicionistas. Las primeras novelas se escribieron alrededor de 1838, pero no se publicaron entonces, y la última, Cecilia Valdés, apareció en 1882. Francisco es considerada la primera novela antiesclavista en Latinoamérica, auque no se publicó entonces, pero circuló como manuscrito inédito desde 1838. Ver el ensayo de Ivan A. Schulman «The Portrait of the Slave: Ideology and Aesthetics in the Cuban Antislavery Novel» (365).

6
Gertrudis Gómez de Avellaneda, Sab. Prólogo de Mary Cruz, La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1973. Todas las citas en el texto pertenecen a esta edición.

7
«La historiografía cubana apenas se ha ocupado del 'lobby' cubano de Madrid, que había estado integrado por miembros de la oligarquía criolla establecidos en la Corte, o por sus representantes, había llegado a ocupar importantes espacios por las vías más disímiles; y empleaba sus abundantes recursos y relaciones para controlar la política española en relación con Cuba» (478), como sugiere Campuzano.

Es evidente que la autora cubana se atrevió con determinación a escribir esta novela—a pesar de su disculpa estratégica—considerando que en el momento en que *Sab* salió a la luz, Gómez de Avellaneda residía en Madrid, donde existía todo un movimiento a favor de los hacendados cubanos y del comercio de esclavos. El progresismo de Gómez de Avellaneda ciertamente intentaba encontrar un compromiso que camuflara cualquier idea reformista. Por ello los mensajes contradictorios que emite la escritora son reflejo de las asimismo contradicciones de una clase dominante, que aunque aparentemente se opone a la trata de negros por la presión británica, apoyan la continuidad de la esclavitud con el objetivo de defender la economía de un país sin avances tecnológicos que sustituyera la mano de obra esclava. Los intereses económicos eran más fuertes que el carácter inmoral y brutal de la esclavitud. La autora supo estratégicamente protegerse y salvaguardar su novela ante cualquier sospecha que pudiera comprometerla por su contenido subversivo: escogió (¿o tal vez, cambió?) muy conscientemente la nacionalidad inglesa para los Otway, padre e hijo—los oportunistas y malhechores de la novela—siendo el hijo, Enrique Otway, el pretendiente interesado y futuro opresor de Carlota[8].

La historiografía cubana reciente, como destaca detalladamente Luisa Campuzano, nos aporta información de cómo Gómez de Avellaneda, en sus años maduros, revela su «espíritu justiciero»: la escritora trató de apoyar aquellas denuncias por malos tratos a esclavos que le llegaban a su marido, Domingo Verdugo[9], quien desempeñaba un alto cargo para el gobierno como teniente gobernador (485-486). Al parecer fue Verdugo quien más esfuerzos dedicó a investigar estas brutales injusticias durante la etapa colonial. Según Campuzano, «Avellaneda se ocupó, silenciosamente y desde un espacio doméstico activado como *locus* político, de estimular el curso de las denuncias por malos tratos a esclavos recibidas por su marido, Domingo Verdugo» (485-486).

Con todo, parte de la crítica ha negado a *Sab* la suficiente conciencia moral para pertenecer a la literatura antiesclavista. Aunque muchos críticos la han considerado una novela abolicionista[10], no todos están de acuerdo en que éste fue el propósito principal de la autora. Por una parte en 1945, Edith L. Kelly destacó la influencia del compatriota de Avellaneda, Heredia, y sugirió que su «En la abolición del comercio de negros» pudo haber llevado a Avellaneda a escribir su novela *Sab* (314). En opinión de Carmen Bravo-Villasante, *Sab* es una tremenda diatriba contra esa lacra de la sociedad de su época —es decir, la esclavitud (22). Sin embargo, a mediados de los años 80, *Sab* empezó a reevaluarse y a explorarse desde la perspectiva del género[11]. Por ejemplo, Evelyn Picón Garfield elabora un análisis convincente de *Sab* como una novela de la que emergen varios tipos de marginación, tales como la raza, el género, marginación social y geográfica y exclusión política (54). Asimismo, Pedro Barreda Tomás señala que la intención de Gómez de Avellaneda es revelar la injusticia de todo tipo de esclavitud y considera que «el personaje de color es puro artificio» (626). Como hemos sugerido en otro texto, «any concern with slavery in this novel can be explained adequately by the use of slavery as a mirror to highlight women's marginality» (*Fashioning Cuban Feminism and Beyond* 78).

No cabe la menor duda de que en *Sab*, la ardua problemática de la esclavitud permitió a la autora afirmar los derechos de la mujer y su deseo por la igualdad social. El discurso antiesclavista constituyó un impacto importante dentro del pensamiento femenino más progresista[12]. La analogía estratégica entre el tema de la esclavitud y de la mujer asoma en *Sab* como el principal *leitmotiv* de su obra, con todo Avellaneda deja patente su interés en defender la causa humanitaria de los esclavos, y se suma conscientemente al discurso de su época en contra del régimen de esclavitud en cualesquiera de sus manifestaciones históricas. manifestaciones históricas. Pero, sobre todo, la poderosa elaboración de Sab, el mulato «femenino,» y el de las protagonistas femeninas constituye incluso una mayor rebelión, puesto que son auténticas voces, que de un modo u otro, articulan la relación problemática de la marginación de la mujer y el esclavo en la sociedad patriarcal. Los escritos posteriores de Avellaneda confirman su sólida lucha por la justicia y la libertad del ser humano, revelando las numerosas estrategias discursivas a las que la autora tuvo que recurrir para sobrevivir en una sociedad que condenaba a todos aquellos que se atrevían a transgredir sus normas.

8
En 1820 Inglaterra propone la abolición del comercio de esclavos y exige a España la emancipación de los esclavos que a partir de ese momento sean introducidos en Cuba.

9
Ver Gloria García Rodríguez (178-81) y Manuel Barcia (65-66).

10
Ver Helena Percas Poseti, «Avellaneda y su novela *Sab*.» *Revista Iberoamericana* 38 (1962): 347-357; Stacey Schlau, «A Stranger in a Strange Land: The Discourse of Alienation in Gómez de Avellaneda's Abolitionist *Sab*», *Hispania*, 69 (1986): 495-503; Doris Sommer «*Sab* c'est moi.» *Hispamérica* 16 (1987): 25-37; Carmen Bravo-Villasant. Prólogo a *Sab*. Salamanca: Anaya, (1970). 22; Elio Alba Bufill. «La Avellaneda y la literatura antiesclavista.» *Círculo* 19 (1990): 123-130.

11
Ver Rosa Valdés-Cruz, «En torno a la tolerancia del pensamiento de Avellaneda», *Cuadernos Hispanoamericanos* (463-467); Lucía Guerra, «Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto romántico en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda» (132-33, 707-22); Susan Kirkpatrick, *Las Románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*; Evelyn Picón Garfield, *Poder y sexualidad: el discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*; Nara Araújo, «Raza y género en *Sab* o el juego de espejos.»

12
La novela norteamericana de Harriet Beecher-Stowe, *La cabaña del Tío Tom* (1852) tuvo una rápida repercusión en los círculos de la avanzada latinoamericana.

Ingenio Tinguaro. Eduardo Laplante. *Los ingenios* (1857) de Justo Germán Cantero.

Desde muy temprana edad, Avellaneda se había enfrentado a las tradiciones represivas de su cultura y había despertado a la realidad marginal que experimentaban las mujeres en la sociedad. De ahí que, sumergida en el contexto real de la esclavitud negra, equiparara la situación marginal de la mujer con la del esclavo de la época. *Sab* constituye un discurso de marginación híbrida que vincula la condición social femenina con la representación del «Otro,» en este caso el esclavo, como expresamos en *Fashioning Cuban Feminism and Beyond* (230). La analogía que la autora cubana claramente establece entre los esclavos y las mujeres se revela en la elaboración del personaje del mulato-esclavo *Sab*. La posición marginal de Sab (como la de las mujeres) articula el «Otro» discurso del orden dominante. Nara Araújo destaca que «la otredad compartida por los "no blancos" y la mujer, como sujetos diferentes, el paralelismo entre la retórica de la opresión sexual y la opresión racial, conforman la dinámica raza-género» (40). Avellaneda admirablemente genera un discurso de «otredad» dentro de un discurso dominante, generando subtextos a través de un estilo estratégico.

Sab, a quien se le describe como «mulato y esclavo» está alejado de la trágica realidad que se asocia al concepto de esclavitud negra. En realidad, él se mantiene en una posición privilegiada con respecto a su condición, pues no sólo es el mayoral de una plantación de azúcar y «su suerte [...] [era] menos digna de lástima que la de otros esclavos» (139), sino que al parecer está emparentado con su dueño, Don Carlos, por ser el hijo ilegítimo de su difunto hermano y disfruta de una serie de privilegios excepcionales. Además, la descripción que la voz narradora hace de Sab revela una construcción indefinida o, mejor dicho, híbrida: no es completamente blanco, ni completamente negro. Es más bien una mezcla de blanco y negro, de africano y europeo, y esencialmente, una mezcla de lo que podría definirse como masculino y femenino. Su cara es una amalgama singular de rasgos africanos y europeos, sin ser «un mulato perfecto,» una descripción que en sí misma intenta subvertir los valores dominantes:

> No parecía un criollo blanco, tampoco era negro ni podía creérsele descendiente de los primeros habitadores de las Antillas. Su rostro presentaba un compuesto singular en que se descubría el cruzamiento de dos razas diversas, y en que se amalgamaban, por decirlo así, los rasgos de la casta africana con los de la europea, sin ser no obstante un mulato perfecto. (133)

Es interesante la construcción que la autora cubana hace de Sab, ¿casi como un intento de blanquear a su protagonista, e implícitamente solidarizándose con el proyecto del reformismo cubano? Adhiriéndonos a las observaciones de Gomariz, la meta de la hegemonía reformista era transformar a Cuba en «la colonia más europea de América,» refiriéndose ese acto de «blanquear» no sólo «al color de la piel, sino a los valores, a las prácticas culturales, al sistema económico, a las costumbres sociales europeas de la época identificadas con el pensamiento hegemónico» (101). Este blanqueamiento parece estar representado en la figura de Sab, que además de tener la piel blanqueada, ha recibido una educación y unos valores como los de su ama blanca, Carlota.

Gómez de Avellaneda, por otra parte, opta por desterrar cualquier imagen del inhumano trato físico de los esclavos dentro del contexto de la esclavitud. Excepcionalmente, la voz narradora lanza alguna descripción que no testimonia la cruda e injusta realidad de la esclavitud: «[…] bajo este cielo de fuego el esclavo casi desnudo trabaja toda la mañana sin descanso, y a la hora terrible del mediodía, jadeando, abrumado bajo el peso de la leña y de la caña que conduce sobre sus espaldas, y abrasado por los rayos del sol, llega el infeliz a gozar todos los placeres que tiene para él la vida» (204). La autora hace hincapié en el sufrimiento espiritual del mulato Sab, para quien la libertad es una necesidad vital, y cuya educación le proporciona una visión muy amplia sobre la realización y plenitud del ser humano. De ahí que el protagonista se convierta en un personaje idealizado y poco representativo de la comunidad esclava. El concepto de libertad es innato en Sab y se acrecienta con su educación. Este conjunto de características convierte a esta figura en inverosímil, pero la voz del confesor se erige recordándonos que

«la virtud del esclavo es obedecer y callar, servir con humildad y resignación a sus legítimos dueños, y no juzgarlos nunca» (220).

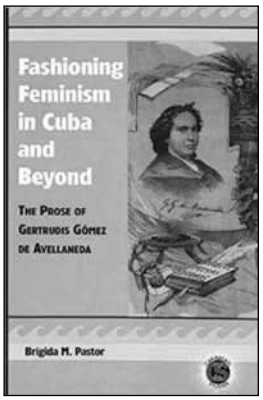
Sab es un personaje con fuertes reminiscencias del *bon savage* de Rousseau. El no acepta, como hacen los otros esclavos, «la sentencia de muerte moral» (123). Durante la época en que escribió *Sab*, Avellaneda se había familiarizado con las obras de pensadores liberales como Rousseau, Voltaire, Montesquieu y otros. La figura de Sab surge de los modelos literarios del salvaje noble, que ya se había utilizado en los escritos de estos pensadores liberales como vehículo de crítica de las injusticias de las sociedades más desarrolladas. A pesar de las semejanzas entre Sab y la figura del noble salvaje en la literatura europea liberal (Sab es noble, de ascendencia real y educado), su posición social y su color hacen de él un mulato-esclavo diferente. Como Araújo convincentemente arguye: «La diferencia en la novela de la escritora reside en la diferencia con la cual se homologan los personajes que encarnan la raza y el género, con lo que la cubana se distancia del modelo maestro» (42). Sab no refleja la imagen estereotipada del esclavo y Gómez de Avellaneda lo hace portavoz de la denuncia de la injusticia inherente en la posición no sólo de los esclavos, sino también, indirectamente, de la condición social de la mujer. Los esclavos (como las mujeres) [están] condenados a ver hombres [...] para los cuales la fortuna y la ambición abren mil caminos de gloria y poder; mientras que ellos [ellas?] no pueden tener ambición, no pueden esperar un porvenir» (258).

Al inicio de la narrativa, dialogando con Enrique—el interesado pretendiente de Carlota—Sab evoca el recuerdo de su madre fallecida, que nació «libre y princesa,» pero fue víctima en el comercio de esclavos, aludiendo implícitamente a esos (hombres blancos) que comercian con las mujeres como objetos en la sociedad, «los traficantes de carne humana» (138). Al invocar con admiración el estatus autónomo y soberano de su madre, Sab crea un espejo en el que, metafóricamente, puede observar su verdadero Yo – con una identidad de igual valor y autoridad que la hegemonía dominante (blanca). El relato que Sab comparte con Enrique sobre sus orígenes y su vínculo con su madre simboliza la pérdida de su libertad en un contexto femenino. Como dice textualmente la voz narradora, Sab se da cuenta de que el esclavo no puede tener ambición, no puede esperar un porvenir; el esclavo no posee una «patria para defender», no tiene «deberes que cumplir» (257). Prácticamente debe vivir, en palabras de Gómez de Avellaneda como «una bestia de carga que anda mientras puede y se echa cuando ya no puede más» (257). Los comentarios que la voz narradora hace de Sab ofrecen reminiscencias de la noción de identidad cubana —«todo hombre blanco nacido en Cuba»— concebida en la sociedad criolla de la primera parte del siglo XIX, siendo así la raza negra excluida, desembocando en una cubanía incompleta, como argumenta Manuel Moreno Fraginals (47). Estos residuos de dominio cultural del reformismo criollo se subrayan al equiparar la voz narradora al esclavo con una «bestia de carga», calificativo que deshumaniza a Sab como esclavo, pues, como indica Gomariz, «parte de la estrategia del dominio cultural del discurso hegemónico consiste en deshumanizar al sujeto subalterno» (103).

Graffiti de 1835. Caverna en Sierra de Cubitas (Reserva Ecologica Limones). Camagüey. Fotografía de Olga Romero Mestas.

> «Las paredes estaban llenas con los nombres de los visitadores de las grutas, pero la compañía no pudo dejar de manifestar la mayor sorpresa al ver el nombre de Carlota entre ellos, no habiendo esta visitado hasta entonces aquellos sitios» (Sab).

Sab expresa su deseo de libertad, pero, por otra parte, se da cuenta de que su color (como el sexo en la mujer) lo convierte inherentemente en «esclavo» en una sociedad definida por códigos de marcada injusticia: «Sin duda es dulce la libertad... pero yo nací esclavo: era esclavo desde el vientre de mi madre» (140). De nuevo, esta alusión a su origen materno resalta la condición social del esclavo (mujer) en la cultura, donde se les ha privado de toda autonomía y de toda expresión identitaria. Incluso se podría deducir que como un «esclavo» leal, es posible que Sab no se encuentre mentalmente preparado para una rebelión, ya que, como miembro de la familia de Carlota, forma parte de la clase dominante y como él mismo confiesa: «jamás he sufrido el trato duro que se da generalmente a los negros» (21).



Cerradura efigie. Casa del Conde de Jaruco. La Habana, Cuba. Fotografía de José Gomariz.

A pesar de la actitud fiel a su amo y la «pasividad» de Sab, él reoconoce la deshumanización y la crueldad de la esclavitud: «los esclavos arrastran pacientemente su cadena: acaso sólo necesitan para romperla, oír una voz sepulcral que les grite: ¡Sois hombres!, pero esa voz no será la mía, podéis creerlo» (256).

Esta alusión subliminal a una posible rebelión de esclavos contra el «yugo de las leyes humanas» emerge latente en el discurso de *Sab*, como indicador del miedo de la hegemonía criolla y que forma parte de la memoria colectiva (316). El discurso abolicionista se desvela como eco de la intelectualidad reformista, sin obviar, que en *Sab*, la subalternidad femenina corre en paralelo con la subalternidad de la raza, pues elocuentemente casi la misma descripción que la voz narradora utilizó para la condición del negro, más tarde se hace eco de la misma al referirse a la condición femenina: «**¡Oh, las mujeres!** ¡pobres y ciegas víctimas! Como los esclavos, ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las *leyes humanas*. Sin otra guía que su corazón ignorante y crédulo eligen un dueño para toda la vida» (316, mi énfasis)[13].

A medida que la narrativa avanza, la esclavitud que Sab experimenta es elocuentemente expresada a través de su identificación con los personajes femeninos, que emergen como proyecciones de su mundo interior. Por ejemplo, es evidente que la relación que no pudo tener con su madre fallecida, es proyectada en su relación con «la vieja india Martina» (210). Sab siente admiración y respeto por Martina, como si fuera su verdadera madre y se confiesa su «hijo adoptivo» (215). Se identifica con ella porque ambos comparten su posición en los márgenes de la sociedad, como esclavo e indígena respectivamente. Es interesante el vínculo que Gómez de Avellaneda establece entre la raza indígena y la africana a todos los niveles, y no sólo como subalternos en la cultura hegemónica de la narrativa, sino como seres que quedan marginados dentro del discurso hegemónico, al ser desterrados del mismo a través de su desaparición en forma de muerte al final de la novela. Esta desaparición—yuxtapuesta a la desaparición de Teresa y Carlota, personajes (femeninos), asimismo subalternos— reconfirma su identificación y solidaridad con la condición subalterna de Sab. Teresa termina marginada en un convento, aislada del mundo (blanco) y Carlota desaparece de los horizontes de la narración, casi como un acto implícito de huída del yugo de su Enrique, su marido inglés. Este final de exclusión racial y de género hacen referencia a los códigos de los intelectuales reformistas—de los que la escritora cubana arrastraba un fuerte legado—siendo esta gradual eliminación de los que sufren la subalternidad en su novela una estrategia necesaria para su propia emancipación cultural como escritora y como mujer. Con todo, aparentemente, se podría interpretar como una sentencia siboneyista, que representa un mundo blanqueado como el del final de la novela, donde los que no sobreviven al desenlace de la narrativa son aquellos personajes marcados por la «diferencia» por el color y el género. No obstante, a pesar de la supresión de la resistencia, la rebelión y revolución del subalterno subyace en el legado político colectivo que nos deja *Sab.*

La tesis principal de *Sab* se expone en las páginas finales, así lo indica el subtítulo, de conclusión, «de texto post-liminar ficticio actorial,» según la idea de Genette (168). No hay que olvidar que en el contexto colonial cubano no se permitió que se publicara ningún texto abolicionista hasta finales de siglo XIX. Así la carta de Sab es una ferviente denuncia de la cultura dominante patriarcal, o «las leyes de los hombres,» que le impide, como esclavo, vivir plenamente como ser humano. En *Fashioning Cuban Feminism and Beyond* hemos interpretado el iluminador mensaje que transmite la carta de Sab: «As the writing of the letter progresses, Sab appropriates some words of Othello to emphasise his denunciation of the unjust (male) societal laws which consider colour, and, implicitly, female gender, as immutable stigmata and sentences of moral death» (139).

El intento fallido de Sab por reconciliar su identidad individual con su identidad cultural, le hace sucumbir a su deseo de morir, a pesar de su constante y agonizante combate contra los preceptos que obstaculizan su realización personal, el súbito desenlace proyecta aparentemente una imagen de derrota y autodestrucción corporal o física. Con todo, si la muerte física de Sab puede connotar la frustración de su deseo de encontrar una vida propia dentro del mundo simbólico del patriarcado, ese mismo hecho le conduce, según la visión lacaniana, a la unión eterna con el mundo de la madre: la recuperación de la unidad perdida. La

13
La analogía de la mujer y el esclavo es un tema recurrente en los escritos de carácter feminista, tanto en el siglo XIX como en el XX. Mary Wollstonecraft se refirió a «slavish obedience» (obediencia servil), y argumentó que la esencia artificial impuesta a la mujer en la cultura patriarcal le dio la «constitución» de esclavo y a los hombres la ocupación de «dueños de esclavos» (164).

unión de su Yo dividido, de Toril Moi (101). Por otra parte, la permanencia espiritual de Sab traspone los límites de la muerte y el trayecto de su existencia permanece como un ejemplo imperecedero para generaciones posteriores. Además, el hecho de que Sab recurra a la escritura a través de su carta-epílogo, para expresar su mundo interior, su muerte marca el inicio de una vida que trasciende los límites de su existencia física. La carta que escribe le sobrevive para lograr la victoria en su nombre. Como muy bien observa Kirkpatrick: «In the imagined expression of a slave's outrage speaks, in fact, the anger of a young colonial woman who aspired to pour out her own subjectivity in writing capable of captivating the great writers of civilization and culture, but who was told to be silent and resign herself to the self-abnegating virtues of the angel of the earth» (157). La analogía entre la muerte de Sab y la muerte de Cristo que establecimos en *Fashioning Cuban Feminism and Beyond* es elocuente en el legado que Sab, con su muerte, deja al mundo «The story of Sab's death is compelling for the same reason that the story of Christ's death is compelling. Sab's death mirrors, to some extent, that of Christ, in its power to redeem unjust patriarchal codes through the «resurrección de los justos» (285).

Sab fue prohibida en Cuba, como explica Cruz, por contener «doctrinas subversivas contra el sistema de la esclavitud en Cuba y porque se oponía a la moral y costumbres de la época» (140)[14], asimismo el que fuese excluida por la misma autora de la edición final de sus *Obras literarias* en 1869, no debe llevarnos a concluir que su victoria fue pírrica. Aprisionada entre contradicciones y dilemas, Gómez de Avellaneda refleja el conflicto que experimentó en la sociedad que le tocó vivir. Aunque cubana de origen, desde España dejó obras testimoniales de sus ideas emancipadoras, y subversivas en sí mismas, portadoras de cambio o incluso «revolución» en el orden cultural, social y político. Lourdes Gil ha destacado que la escritura de la diáspora cubana conserva «una cubanidad asimilada y una coherencia con la proyección escritural de la nación» (267). Es evidente que Gertrudis Gómez de Avellaneda sembró una tradición en la diáspora, que ya en el siglo XXI podríamos denominar tradición avellanedina, heredada durante casi dos siglos por otras muchas escritoras cubanas más allá del exilio y la diáspora.

14
Explica Cruz que su segunda novela *Dos mujeres* (1842) fue asimismo prohibida «porque tenía un contenido inmoral» y excluida por Avellaneda de la edición final de sus *Obras literarias* en 1869 (140).

Bibliografía

Alba Bufill, Elio. «La Avellaneda y la literatura antiesclavista.» *Círculo*, 19 (1990): 123-30.

Alonso Yodú, Odette, «Poetas cubanas del exilio y la diáspora, bastiones de un mismo borrón». *Estudio del Sur*. Web. 1 febrero 2013. <http://www.bitacoras.com>

Araújo, Nara. *Visión romántica del otro. Estudio comparativo de Atala y Cumandá, Bug-Jargal y Sab*, La Habana, Universidad de La Habana, 1993.

— «Raza y género en *Sab* o el juego de espejos.» *El alfiler y la mariposa*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1997.

Armario Sánchez, Fernando. «Esclavitud y abolición en Cuba durante la regencia de Espartero.» *Esclavitud y derechos Humanos.* Madrid: CSIC, 1990. 377-405.

Barcia, Manuel. *Con el látigo de la ira*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2000.

Barreda Tomás, Pedro. «Abolicionismo y feminismo en la Avellaneda: lo negro como artificio narrativo en *Sab*.» *Cuadernos Hispanoamericanos*. 342 (1978): 613-626.

Bravo-Villasante, Carmen. Prólogo. *Sab*. De Gertrudis Gómez de Avellaneda. Salamanca: Anaya, 1970.

Campuzano, Luisa. «1841: Dos cubanas en Europa escriben sobre la esclavitud.» *Tebeto: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura* (Islas Canarias). 17 Anexo 5 (2004): 474-486. Web. 12 enero 2013. < http://mdc.ulpgc.es>

Cruz, Mary. Prólogo. *Sab*. 1841. De Gertrudis Gómez de Avellaneda. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1973.

Díaz-Diocaretz, Myriam. Breve historia feminista de la literatura española. Madrid: Anthropos, 1993.

García Rodríguez, Gloria. *La esclavitud desde la esclavitud. La visión de los siervos*, México: Centro de Investigación Científica «Ing. L. Tamayo,» 1996.

Genette, Gerard. *Seuils.* París: Ed. du Seuil, 1987.

Gil, Lourdes. «La apropiación de la lejanía.» *Encuentro de la Cultura Cubana*.» 15 (1999-2000): 61-69.

Gomariz, José, «Gertrudis Gómez de Avellaneda y la intelectualidad reformista cubana. Raza, blanqueaiento e identidad cultural en *Sab*.» *Caribbean Studies*, 37.1 (2009): 97-118.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Sab*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1973.

Guerra-Cunningham, Lucía (1985), «Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto romántico en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda.» *Revista Iberoamericana*, 51:132-133, (1985): 707-722.

Kelly, Edith L. «Avellaneda's *Sab* and the Political Situation in Cuba.» *The Americas* 1 (1945): 303-316.

Kirkpatrick, Susan. *Las Románticas. Women Writers and Subjectivity in Spain, 1835-1850*. Berkeley: U of California P, 1989.

Moi, Toril. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London, Routledge, 1988.

Montero, Susana. «La narrativa de la Avellaneda: un discurso bajo sospecha.» *Opus Habana*. Web. 4 Septiembre 2013. <http://www.opushabana.cu>

Moreno Fraginals, Manuel. *Cuba/España España/Cuba. Historia común*. Barcelona: Crítica, 1995.

Pastor, Brígida M. *Fashioning Cuban Feminism and Beyond*. New York: P. Lang, 2003.

— «Género y esclavitud en la obra de Avellaneda: *Sab* y el discurso de marginalidad híbrida.» *Revista Brasilera do Caribe no Brasil* 3: 6 (2003): 225-246.

Percas Poseti, Helena. «Avellaneda y su novela *Sab.*» *Revista Iberoamericana* 38 (1962): 347-357.

Picón Garfield, Evelyn. *Poder y sexualidad: El discurso de Gertrudis* Gómez de Avellaneda. Amsterdam: Rodopi, 1993.

Santos, Nelly E. «Las ideas feministas de Gertrudis Gómez de Avellaneda.» *Memorias del simposio en el centenario de su muerte.* Miami, Ediciones Universal, 1981.

Schlau, Stacey. «A Stranger in a Strange Land: The Discourse of Alienation in Gómez de Avellaneda's Abolitionist *Sab*.» *Hispania* 69 (1986): 495-503.

Schulman, Ivan A. «The Portrait of the Slave: Ideology and Aesthetics in the Cuban Antislavery Novel.» *Annals of the New York Academy of Sciences* 292 (1977): 356-77.

Sommer, Doris. «*Sab* c'est moi.» *Hispamérica*. 16 (1987): 25-37.

Valdés-Cruz, Rosa. «En torno a la tolerancia del pensamiento de Avellaneda.» *Cuadernos Hispanoamericanos* 380 (1982): 463-467.

Wollstonecraft, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman*. London: Everyman, 1929.

Zavala, Iris M. *Colonialism and Culture*. *Hispanic Modernisms and the Social Imaginary*. Bloomington, IN: Indiana UP, 1992.

Fecha de recepción: 15/03/2014
Fecha de aceptación: 07/10/2014

Vista panorámica de la Ciudad de Camagüey desde los altos del edificio Lugareño. Fotografía de Eduardo Soñora Varona.

América sin nombre, nº 19 (2014) 43-52
DOI. 10.14198/AMENSN.2014.19.05
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

La raza y el racismo en la república imposible de Rafael Serra

OSCAR MONTERO
City University of New York
Lehman College

Oscar Montero
Cubano residente en Nueva York, Oscar Montero es investigador independiente, traductor y escritor. Es autor de *Erotismo y representación en Julián del Casal* y *José Martí. An Introduction*, además de traductor del libro de Sylvia Molloy *Signs of Borges*. Su obra de teatro *Las rutas de Julia de Burgos* fue interpretado por la compañia del International Theater Arts Institute en Lehman Stages, Nueva York, en febrero del 2014. Ha sido profesor de Lehman College, The Graduate Center, City University of New York, y profesor invitado de Columbia University, Princeton, y State University of New York, Stony Brook.

RESUMEN

Rafael Serra, autodidacta, tabaquero, y periodista, compartió con José Martí el exilio en New York, donde con el apoyo del Maestro, fundó La Liga, centro docente y cultural, cuyo propósito principal era la educación de «hombres de color» cubanos y puertorriqueños. El tema central de la labor periodística de Serra, su misión más bien, fue la defensa de los derechos civiles, ignorados y constantemente amenazados, de los cubanos de origen africano. Montero analiza algunos textos de Serra para considerar su incapacidad para captar las contradicciones culturales entre la lucha necesaria contra el racismo y su identificación con las ideas centrales de la llamada civilización occidental. El propósito del trabajo es indagar en algunos de los textos de Serra sobre estas contradicciones, con el ánimo no solo de repasar lo consabido sobre el antirracismo de Serra, sino de actualizarlo, es decir, vincularlo a nuestros propios racismos, para sugerir tal vez las formas en que podrían combatirse hoy día.

Palabras clave: Rafael Serra, Cuba, derechos civiles, racismo, raza.

ABSTRACT

Rafael Serra was a self-educated tobacco worker and journalist, exiled in New York City alongside José Martí. In New York, with the support of Martí, Serra founded La Liga, an educational and cultural institution whose goal was to educate Cuban and Puerto Rican «people of color.» The central topic of Serra's reporting was the defense of civil rights, ignored and constantly threatened, of Cubans of African descent. Montero analyzes several of Serra's texts to consider his apparent inability to perceive the cultural contradictions between the necessary struggle against racism and his identification with the central tenets of so-called Western civilization. The goal of this article is to study some of Serra's texts, where these contradictions are evident. The article reviews what is what is well-known about Serra's antiracism, but also aims to update it, that is, to connect it to present day racism(s), and suggest ways in which they may be confronted.

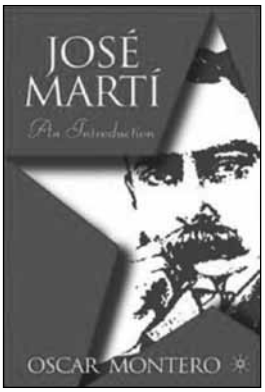
Keywords: Rafael Serra, Cuba, Civil Rights, Racism, Race.

Es conocido el papel destacado de Rafael Serra en el ámbito de José Martí. Serra, tabaquero autodidacta, compartió con Martí el exilio en New York, donde con el apoyo del Maestro, fundó La Liga, centro docente y cultural, cuyo propósito principal era la educación de «hombres de color» cubanos y puertorriqueños (González Veranés 19). El tema central de la labor periodística de Serra, su misión más bien, fue la defensa de los derechos civiles, ignorados y constantemente amenazados, de los cubanos de origen africano[1].

1 He tomado estos datos y otros a lo largo de este trabajo del libro pionero de Deschamps Chapeaux, *Rafael Serra y Montalvo, obrero incansable de nuestra independencia* (1975).

Rafael Serra. Schomburg Center for Research in Black Culture. The New York Public Library Digital Collections. 1896.

Primera Bandera Cubana. Museo de la Ciudad de La Habana. Fotografía de José Gomariz.



Sin embargo, si estos datos sobre Serra se han divulgado en los últimos años, hay una parte importante de su obra que creo que no se ha profundizado lo suficiente. Me refiero a la ausencia en Serra, en la expresión justa de Aline Helg, de un «contradiscurso» que al menos sentara las bases para el desarrollo posterior de lo que hoy llamaríamos una identidad propia. En las páginas que siguen me detendré en algunos textos de Serra para considerar la incapacidad de Serra para captar las contradicciones entre la lucha necesaria contra el racismo y su identificación con las ideas centrales de la llamada civilización occidental (Helg 136). Mi propósito entonces, desde comienzos de este otro siglo y consciente de las distorsiones que traigo a mi labor, es detenerme en algunos de los textos de Serra sobre estas contradicciones, con el ánimo no solo de repasar lo consabido sobre el antirracismo de Serra sino de actualizarlo, es decir, vincularlo a nuestros propios racismos, tan variopintos y tan persistentes, para sugerir tal vez las formas en que podrían combatirse hoy día.

Creo que el comentario de Helg no es ni anacrónico ni injusto, y de hecho la historiadora lo respalda con evidencia del «orgullo en sus raíces africanas» de diversas organizaciones muy activas en los primeros años de la república (Helg 132)[2]. Es consabido, y no se trata de argüir lo contrario, que las estrategias de Serra y sus intereses personales no coincidían con los orígenes de un orgullo afrocéntrico. Sin embargo, no se trata solo de un rechazo evidente de esas manifestaciones culturales sino de la insistencia de Serra en la superioridad de las instituciones y los valores asociados con la gente de origen europeo, o como él mismo los llama, «los blancos». Creo que en la divulgación de un Serra martiano, luchador por la igualdad de todos, méritos que en lo absoluto se trata de cuestionar, no se ha comentado el racismo casi inconsciente de algunas de las ideas principales de su perfil intelectual.

Después de una estadía en Cayo Hueso en 1884, Serra se trasladó con su familia a Nueva York, donde permaneció hasta su regreso a la patria en 1899. Después de la muerte de Martí, Serra publicó en Nueva York (1896-1898) y luego en La Habana (1899-1901) el periódico *La Doctrina de Martí*, que afirmó sobre todo la independencia radical de Cuba, amenazada por anexionistas, autonomistas y una vez establecida la república neocolonial por la falta de unión y cooperación entre los diversos partidos. En 1904 fue elegido a la Cámara de Representantes por la provincia de Oriente, como miembro del Partido Nacional, y continuó su labor periodística. En ensayos diversos y en su obra poética, Serra no deja de señalar las injusticias del racismo y de vincular dichas injusticias a la lucha por la independencia de Cuba. Habría que añadir que el ahínco con que Serra insiste en ese vínculo se convierte en el rasgo distintivo de su ideario. En los artículos publicados en la prensa y luego incluidos en sus libros, Serra considera que el racismo no se puede entender solamente como la manifestación de la maldad innata de algunos individuos, de su egoísmo y falta de compasión sino que es síntoma de un sistema social, capaz de ser alterado por, en los términos que suele emplear, «hombres de bien», cualquiera que sea el color de su piel.

Los comentarios más claros y más poderosos de Serra subrayan la necesidad de cambiar todo sistema político y la sociedad que lo acoja que no garanticen la igualdad y la justicia para todos los ciudadanos. En un artículo titulado «Hay que pensar», publicado en *La Doctrina de Martí* y luego en *Ensayos políticos* (1899) dice: «Revolucionar es remover, destruir y cambiar de una vez un sistema por otro que en nada se parezca al sistema caído. Cuando á un sistema solo se le quita ó añade, quedando siempre su base original, entonces no se revoluciona sino se evoluciona: y los cubanos, como principio de salvación y de progreso, tenemos que revolucionar» (43)[3].

En otras palabras, una vez derrotado el sistema colonial perdura el lastre odioso de la esclavitud, evidente en la marginación y en las injusticias cometidas contra la población de origen africano, mas la situación puede y tiene que cambiar. A pesar de esta expresión casi militante sobre la necesidad de «revolucionar», Serra afirma una y otra vez la preferencia por una solución pacífica llevada a cabo por individuos de buena voluntad, cualquiera que sea su «clase», categoría con la cual Serra tiende a fundir la categoría de «raza». En un artículo publicado en plena guerra, enero 30 de 1896, y reproducido en *Ensayos políticos*, Serra insiste en que frente a la intransigencia de los españoles el único remedio es «la razón del machete» (123), pero jamás justificará esa «razón del machete» cuando se trate de luchar contra el racismo de los mismos cubanos.

2
Todas las traducciones son mías.

3
En las citas de la obra de Serra, conservo la puntuación y la ortografía originales, excepto en caso de errores de imprenta obvios, que he corregido para evitar el uso extenso de «sic».

En los ensayos y notas incluidos en *La república posible*, publicado póstumamente en 1909, Serra reitera de manera más explícita la relación evidente entre las diferencias de clase, producto de sistemas de explotación, y diferencias «étnicas» propias de Cuba. Los dos grandes problemas de Cuba, dice Serra en uno de sus comentarios más conocidos, son «la cuestión económica y la del equilibrio armónico que debe existir entre los distintos elementos étnicos del país» (4). En 1909 Serra sigue firme en su idea de obtener ese «equilibrio armónico», martiano en su origen, entre todos los individuos de una nación. El uso de la expresión «elementos étnicos», en lugar de referirse a «diferencias raciales» o diferencias entre «hombres blancos y hombres negros», como dice en otros textos, sitúa el discurso antirracista de Serra en un plano más abstracto, más científico si se quiere, del todo acorde con su insistencia en el poder de la igualdad como idea capaz de lograr el deseado equilibrio entre todos. En los *Ensayos políticos* de 1899, en un artículo titulado «Educación y dinero», Serra afirma que de hecho ha tratado de evitar las categorías raciales, «blancos y negros», heredadas del colonialismo, pero que las utiliza con el fin de convencer a sus lectores:

> nada ha de sorprender que para puntualizar ahora nuestras apreciaciones tengamos por un momento que hablar de blancos y negros. Pues la ausencia de este distingo en todo el contenido de este libro, es una prueba de que nos hemos desceñido el hábito colonial, y que si ahora prescindimos es en obsequio de la persuasión á que queremos conducir a nuestros benévolos lectores. (172)

En otras palabras, el racismo en Cuba es en gran medida el legado del colonialismo y en vez de insistir en las diferencias raciales, marcadas por el racismo cualquiera que sea su propósito, mejor trabajar, cuando sea posible, en «la ausencia de este distingo». Sin embargo, en 1907 Serra publica *Para blancos y negros. Ensayos políticos, sociales y económicos*, título que afirma que en la república es necesario el uso de «este distingo». El uso de estos términos, de manera prominente en el título de su libro, sugiere que Serra contempla la opción de identidades diferentes, sin que esas diferencias resten valor a cualquiera de dichas identidades. El uso en el título de «blancos y negros» en 1907 marca la distancia que ha sido capaz de tomar Serra frente a la prédica martiana de igualdad universal.

Pero afirmar la diferencia, por otra parte, creo que hubiera requerido un testimonio más personal, el «yo» testigo que se impone especialmente durante la segunda mitad del siglo xx. Serra parece vislumbrar ese «yo», pero no lo desarrolla. En *La república posible*, aprovecha el uso de nuevas categorías, como «diferencias étnicas», donde desaparece el «yo» testigo y se regresa, por la vía de una jerga más o menos científica, a diferencias abstractas, que no dejan de ser justas pero que carecen del impacto necesario del drama personal de quien ha sido objeto del prejuicio y la exclusión no por causa de «diferencias étnicas» sino porque es negro. Por eso es tan sugerente, y conmovedor, el uso fugaz del «yo» en un poema de Serra titulado «A Cuba».

María Cabrales de Maceo. Schomburg Center for Research in Black Culture. The New York Public Library Digital Collections. 1899.

En 1885, después de haber participado en el fallido plan Gómez-Maceo, Serra se refugió en Jamaica, donde publicó un poema titulado «A Cuba», dedicado a María Cabrales, la esposa de Antonio Maceo[4]. En el poema, compuesto de cuartetos endecasílabos con una rima consonante muy lograda, aunque hoy resulta monótona, se destacan los detalles del proyecto político de Serra, ya plenamente articulados, junto a la irrupción de un «yo» lírico, testigo de las injusticas del sistema colonial, un «yo» testigo cuya presencia no es frecuente en la obra ensayística del cubano[5]. Sobre la suerte del africano en Cuba dice el poema: «Aniquilado el *indio* jeneroso,/ Rebuscaba otra víctima el tirano/ Y cual hiena, terrible, sanguinoso/ Cebóse, sobre el mísero africano» (4). «Devuélvele á mi raza su prestigio/ Y á mi patria las joyas que arrancaste/ Con la muerte de *Plácido* y *Zenea*» (énfasis en el original, 17), dice hacia el final del poema. Llama la atención la frase sobre «el prestigio» de «mi raza»; se trata no solo del derecho sino del poder, incluso de la magia, *praestigium*, de una raza. Y junto a estos versos, donde irrumpe, una sola vez, un «yo» lírico, dice: «Yo era niño; muy tierno todavía./ Y recuerdo haber visto con frecuencia./ Ejercer su rigor la tiranía,/ Su impunidad, su orgullo, su vio-

4
Sobre el fracaso del plan Gómez-Maceo y las actividades independentistas en que participó Serra en estos años, ver Deschamps. Ver también Foner, especialmente el capítulo 8, «Revolutionary Activity 1883-1887», 112-32.

5
Habría que repasar el epistolario de Serra, que no he podido consultar, para poder apreciar el uso de la primera persona en sus cartas.

Juan Gualberto Gómez. Schomburg, Center for Research in Black Culture. The New York Public Library Digital Collections. 1899.

lencia» (5). ¿Qué habrá visto ese niño negro en la Cuba colonial? ¿Qué habrá sufrido en su propio cuerpo? son las preguntas que sugiere ese «yo», pero que nos deja con un hipérbaton libresco: «Ejercer su rigor la tiranía». Los versos sugieren otra manera de presentar las injusticias del régimen colonial, pero Serra no sigue por esta ruta. En su prosa, a pesar del poder que puede alcanzar su denuncia, Serra se cuida de no hacerla personal, de no quejarse, de no mostrarse orgulloso, tal vez porque considere que la subjetividad y la queja no son viriles, o porque no considerara la autorepresentación como una táctica eficaz.

Frente a la amenaza constante de la intervención de los Estados Unidos, que manipulaba la política interior de Cuba descaradamente[6], Serra combate cualquier versión del anexionismo, pero también reconoce la necesidad de enfrentar el poderío del «Coloso del Norte» de manera que favoreciera a todos los cubanos, en particular a los cubanos de origen africano, que lucharon por la independencia y que como él mismo, habían mantenido un perfil destacado durante los años formativos de la república neocolonial. El punto recurrente en los argumentos de Serra es que el negro cubano no tiene que mendigar sus derechos; le pertenecen porque se destacó en la lucha contra el colonialismo español y porque continúa contribuyendo a la nación en diversos frentes[7].

La evolución que se observa en el pensamiento de Serra va desde la denuncia elocuente del racismo hasta la afirmación de que ningún partido vigente, a pesar de la retórica conciliadora que casi todos predican, tiene el menor interés en mejorar la situación del negro en Cuba. Al contrario, todos los partidos se esforzaban por asegurar la marginación radical de la población de origen africano, permitiendo cuando les fuera conveniente que algunos individuos, bien por sus dotes o porque se acomodaran dócilmente a las demandas del partido que fuera, entraran en sus rangos y prosperaran relativamente. En 1902, recién fundada la república, el Comité de Veteranos y de Sociedades de la Raza de Color organizó un mitin en el Teatro Albizu para «defender los derechos de los veteranos negros y combatir la discriminación» (Fernández Robaina 39). Al igual que Serra, los participantes en dicho mitin, a pesar de su denuncia del racismo, mantuvieron firme la idea de la unión armoniosa entre blancos y negros para lograr la justicia deseada. Juan Gualberto Gómez, dice Fernández Robaina, el orador más aclamado de la reunión, «se había declarado desde la época del Directorio como amante de la unión de blancos y negros». Gómez se había autodenominado el «hombre de la concordia» (43).

En *La república posible* Serra despliega por última vez el poder de su denuncia. En Cuba, dice Serra, las diferencias entre los partidos es parte de una farsa armada en gran medida por políticos blancos atentos a su bolsillo y a los guiños del Norte que mejor lo rellenaran. Liberales y conservadores, todos, dice Serra, pertenecen a «esa política campanuda, de alejamiento del roce popular, de ceremonia excesiva, política teorizante de cátedra y bufete» (7). La «solemne verdad», continúa, es que si las leyes de la república garantizan los derechos de «la clase de color», todas las otras clases, (se entiende que son las clases de todos los blancos), no tienen la menor intención de cumplir con esa ley. A las clases opresoras pertenecen todos, «sin distingos, y salvo de excepciones, conservadores, liberales y hasta anarquistas; pertenecen *miguelistas, montoristas y zayistas*» (9)[8]. Serra da ejemplos específicos de esta «injusticia grande»: tabaqueros de color a quienes no se admite en las fábricas de tabaco, niñas negras que no pueden entrar en las escuelas de caridad, taquígrafos, mecanógrafos, «centenares de jóvenes de color salidos del Instituto Nacional, [que] no pueden tener acceso ni en oficinas públicas ni privadas por el delito consabido [ser negros]» (12)[9]. Los negros se afiliaron al partido liberal, dice Serra, pero nada han conseguido con esto, y remata su diatriba antirracista con un refrán popular: «todos los pájaros comen arroz y el *totí* lleva la fama» (12). Es poco frecuente en la obra de Serra el uso del humor popular, pero aquí aprovecha el refrán para rematar su argumento con ironía eficaz. En el refrán que cita Serra se escucha el eco de otros dichos populares cubanos: «La culpa de todo la tuvo el totí» o «más negro que un totí» (334)[10]. Estos refranes contienen la consabida dosis de racismo, a veces solapado, otras descarado: el totí, voz de probable etimología africana, es un pajarito muy negro, poco querido en el campo, pues se come las semillas y los granos, y por eso resulta ser culpable de este y otros males. Serra aprovecha la metonimia vulgar

6
Sobre las intervenciones de los Estados Unidos en Cuba durante los años de la Enmienda Platt, ver Pérez.

7
Sobre la afirmación de Serra y otros que su participación en las luchas independentistas debían garantizar su participación cabal en la fundación de la república, ver Ferrer 135.

8
Se refiere respectivamente a José Miguel Gómez, presidente de Cuba por el Partido Liberal 1909-1913, que ordenaría la persecución y la matanza de los Independientes de Color en 1912; a Rafael Montoro, o Marqués de Montoro, fundador del Partido Autonomista; y a Alfredo Zayas y Alfonso, presidente del Senado en 1906, luego vice-presidente y presidente de la república.

9
Sobre la discriminación en la educación y en otras instituciones públicas y privadas, ver De la Fuente.

10
Argelio Santiesteban, *El habla popular cubana de hoy*.

del refrán, que vincula el color negro con la maldad, para rematar eficazmente la línea central de su denuncia antirracista: en Cuba al negro le echan la culpa de todo.

Lo peor del caso, continúa Serra, es que en Cuba incluso la injusticia se presta a la burla ajena. «Y dado el triste sistema de *choteo* que en esta tierra se ha hecho endémico, tal vez mueva a la risa esta verdad [la injusticia del racismo]» (5), dice Serra, anticipándose par de décadas al célebre libro de Jorge Mañach, *Indagación del choteo*, publicado en 1928. Serra prefigura lo que hoy en día llamaríamos una «crítica cultural», puesto que sugiere que no solo se trata de cambiar un sistema político, cuyas diversas banderas cubren la misma hipocresía racista, el mismo cinismo, sino de cambiar el giro de toda una cultura, aplastada por el fracaso de sus ideales, por la corrupción más descarada y la amenaza constante del vecino voraz. A lo largo de la obra de Serra, culminando en los artículos de *La república posible*, su libro póstumo, se perfilan los rasgos de un método o métodos que habría que seguir para remediar la situación, para alterar no solamente el sistema sino el corazón de la gente y garantizar algo de ese «equilibrio armónico» deseado e imprescindible para el progreso de todos. Serra sugiere que se trata de crear métodos y estrategias originales, pero no alcanza a definirlos cabalmente antes de su muerte en 1909. No creo que Serra lograra definir con precisión esos métodos necesarios ni alcanzara a promover estrategias que los impulsaran a la meta deseada. Sin embargo, para mejor entender y apreciar los logros y las contradicciones de su esfuerzo, conviene repasar algunas de sus sugerencias para combatir el racismo, sus puntos de apoyo teóricos y sus comentarios sobre la situación de los africano-americanos en los Estados Unidos.

En una nota titulada «La brasa a su sardina», incluida en *Para blanco y negros* (1907), Serra se refiere a la situación en el Sur de los Estados Unidos, donde el partido demócrata, a pesar de que a los africano-americanos se les ha otorgado el sufragio, insiste en marginarlos «con el fin reprobable de sostener con todos sus horrores esa lepra social [el racismo]». En los estados del Sur, continúa, «Ora se le excluye de todas partes ó se le ´lyncha´; ora se le prohíbe contraer matrimonio con gente de otra raza» y así se excita «el odio y el rencor» (19). Sin embargo, en este y otros artículos, Serra reconoce los avances logrados por los africano-americanos en los Estados Unidos y para respaldar su argumento ofrece estadísticas que prueban la realidad de dichos avances: porcentaje de graduados profesionales, número de personas que ocupan puestos destacados, ingresos, etc. En cambio en Cuba, puntualiza, en otro artículo de *Para blancos y negros*:

> Desgraciados de los negros cubanos, si todo lo que tienen que alcanzar como justa remuneración de sus sacrificios por la independencia y la libertad de Cuba, es el oír cantar el Himno Bayamés, y la adoración ficticia, consagrada á la memoria de nuestros mártires ilustres. Nó, hermanos míos, nosotros merecemos justicia, y no debemos por más tiempo seguir alentando un patriotismo humillante y ridículo. (92)

Es patente la impaciencia de Serra, incluso con los rituales de la memoria, en los cuales el mismo se ha destacado. Por otra parte, en los Estados Unidos, aunque continúen el racismo y sus injusticias, afirma Serra, hay que admirar los avances en los derechos civiles de los ciudadanos africano-americanos, avances que no se manifiestan y que se postergan de la manera más hipócrita en Cuba. Como caso ejemplar en el desarrollo de los derechos civiles en los Estados Unidos, Serra se detiene en Booker T. Washington, especialmente en la creación del Tuskegee Institute, fundado por Washington en 1888.

En un artículo titulado «Promesa cumplida», Serra dice que la fundación del Tuskegee Institute se debe «á la buena moral y á la filantropía constante y real de los blancos americanos, que sin excusa de intereses encontrados de partidos, todos á una, contribuyen al bien de los más necesitados» (*Para blancos y negros* 144). La persecución de los negros en el Sur de los Estados Unidos se debe más que nada, continúa Serra, a que estos no dan su voto al Partido Demócrata. La realidad, dice, es que «todos, o la mayor parte de los blancos del Sud [sic], ayudan generosamente á Booker T. Washington»: incluso el presidente McKinley y el expresidente Cleveland han contribuido generosamente al proyecto de Washington. Serra concluye su elogio de Washington y del Instituto Tuskegee con una pregunta retórica cuya respuesta es evidente: «¿Se ayuda, ó no, á los negros en los Estados Unidos?» (144). «El pelear con el más fuerte es locura», Serra cita de Washington, y por lo tanto la única vía para contrarrestar el racismo es la educación

PARA BLANCOS
Y NEGROS
Ensayos Políticos, Sociales y Económicos
por
RAFAEL SERRA
CUARTA SERIE
HABANA
IMPRENTA "EL SOORE" ÁGUILA 87
1907

German Sandoval. Primer Presidente de La Liga. Schomburg Center for Research in Black Culture. The New York Public Library Digital Collections. 1899.

y la entrada en un sistema controlado por los blancos, a cuya simpatía y buena voluntad hay que apelar. Serra sugiere que en Cuba un proyecto semejante al de Washington sería un primer paso en la lucha por los derechos civiles. En Cuba bajo el pretexto falso de una unidad nacional ya lograda, pero en realidad inexistente, se rechazaría como innecesaria, perjudicial e incluso ilegal la fundación de instituciones docentes diseñadas específicamente, como el Tuskegee Institute, y como La Liga por cierto, para el «avance de la gente de color»[11].

No solo en su elogio de Washington sino también en varios artículos incluidos en *Para blancos y negros*, Serra considera que el avance de «la clase de color» cubana depende de la educación, del esfuerzo de cada uno, de la rectitud moral, incluso de la apariencia, que debe ser sobria, modesta, elegante, como la de señores y señoras decentes. En nada disminuye el valor de la denuncia antirracista de Serra reconocer que su programa para avanzar los derechos del negro es incuestionablemente conservador y que coincide con las ideas de integración pacífica de Booker T. Washington. En un artículo titulado «Roosevelt y los negros», Serra traduce una carta del presidente Theodore Roosevelt a la Liga Nacional de Comerciantes de color, que se reunió en Oyster Bay, New York, en 1905. Dice en parte la carta de Roosevelt, traducida por Serra: «la *educación* y el *dinero,* que son el secreto de la superioridad desde que dejara de serlo la fuerza bruta de Hércules, es el punto objetivo y único del negro americano para la solución práctica y decisiva de su complicado problema» (163). Es evidente que Serra busca una «solución práctica» semejante a la que propone Roosevelt para «el problema de los negros» en Cuba; también está claro que hasta sus últimos escritos dicha solución tiene que ser pacífica porque de no serlo sería suicida.

En *La república posible*, en un artículo fechado en octubre, 1909, la fecha de su muerte, Serra elogia el periódico *Previsión*, «que dirige nuestro distinguido amigo señor Evaristo Estenoz», fundador del Partido Independiente de Color[12]. Serra añade que gracias a la reaparición del periódico, «deducimos que los chispazos aislados son siempre precursores de algo grande y concreto» (14). Pero a pesar de su simpatía por el proyecto de su amigo y colaborador a Serra le inquietaba toda noción de separatismo militante; lo más probable es que hubiera rechazado cualquier opción que provocara un enfrentamiento violento entre blancos y negros, precisamente lo que ocurrió en la llamada «guerra del 12», liderada por Estenoz, que tampoco alcanzó a ver «algo grande y concreto». La fotografía del cadáver desnudo de Estenoz, rodeado de militares blancos, se puede ver en la red[13].

En las obras de Serra que he consultado, no encuentro mención de la lectura demoledora que del proyecto de Washington hizo W.E.B. Du Bois en *The Souls of Black Folk*, publicado en 1903. Du Bois señala los aspectos positivos de dicho proyecto y el deseo sincero de Washington de promover, en circunstancias poco favorables, la educación y el progreso de la gente de color en los Estados Unidos. Sin embargo, en su análisis fundador, brillante e influyente, Du Bois concluye: «Mr. Washington's programme practically accepts the alleged inferiority of the Negro races» «El programa de Washington en efecto acepta la supuesta inferioridad de las razas negras» (15). Du Bois sugiere que para la víctima del racismo, esa noción de inferioridad llega a formar parte de su constitución psicológica y que solo una renovación subjetiva radical puede vencerla[14]. Sin ese paso, sin esa transformación vital, los proyectos culturales y las reformas políticas jamás lograrían la liberación verdadera del individuo oprimido. Serra no deja de repetir su defensa de la igualdad y del derecho de todos en el plano de la política. Pero era necesario ampliar esa defensa en un plano social y cultural para batallar eficazmente en contra de un sistema racista que funcionaba como si estuviera respaldado por la ley natural. Llevar la defensa de los derechos del negro al plano cultural hubiera requerido una nueva noción de identidad, es decir, al menos el germen de una identidad propia, no solo capaz de enfrentar las opresiones de la raza hegemónica sino de prescindir totalmente de ella. Serra no pudo esbozar semejante identidad y por eso resulta conmovedor contemplar la nobleza de su esfuerzo. En sus comentarios sobre «el nuevo libro» de «Juan Tinot» [Jean Finot]», autor de *Le prejugé des races*, publicado en 1905, Serra se apoya en un texto prestigioso, publicado en París, que pretende combatir el racismo, pero que a la vez mantiene el vigor de las categorías racistas más absurdas.

11
En los Estados Unidos la célebre organización para «el avance de la gente de color», *the National Association for the Advancement of Colored People* o NAACP se fundó en febrero de 1909. Entre sus fundadores se destaca W.E.B. Du Bois, autor del ensayo pionero *The Souls of Black Folk,* publicado en 1903. La prohibición de asociaciones similares en Cuba es notoria, sobre todo la Ley Morúa, que prohibió el Partido Independiente de Color y en gran medida provocó la «Guerra del 12». Sobre la Ley Morúa, su origen y sus consecuencias, ver por ejemplo Helg, De la Fuente, Fernández Robaina, y Pérez, respectivamente.

12
Sobre Estenoz y el Partido Independiente de Color, ver Fernández Robaina 23-103.

13
Además de los estudios ya citados, sobre la «Guerra del 12» ver también «The 1912 Massacre of Afro-Cubans» en http://www.afrocubaweb.com/history/eldoce.htm

14
El tema de la renovación subjetiva necesaria para combatir el racismo, internalizado y normalizado por sus propias víctimas, es ampliado en otra obra fundadora, *Peau noir, masques blancs* de Fanon, publicada en 1952.

Serra elogia uno de los puntos centrales del libro de Finot en una reseña, publicada en *Para blancos y negros*, cuyo título traduce el título del libro del escritor francés: «El prejuicio de las razas». En su tratado, de más de 500 páginas, Finot alega que hay que rechazar rotundamente toda la pseudociencia de la época que insistía en el carácter innato e inviolable de las diferencias raciales. Por ejemplo, Finot dedica todo un capítulo a un análisis detallado de la «craneología», en aquellos años una rama prestigiosa de la antropología, ocupada en medir el cráneo de los individuos para determinar su nivel de inteligencia, su predisposición al crimen, etc. Finot afirma que la craneología, la antropología, la psicología, la filología constituyen ficciones inventadas por los blancos para presentar como barreras inviolables cualquier diferencia entre las razas:

> La science de l´inégalité est par excellence une science des Blancs. Ce sont eux qui l´ont inventée, lancée, soutenue, nourrie et propagée, grâce à *leurs* observations et à *leurs* déductions. Se considérant au-dessus des hommes d´autres couleurs, ils ont érigé en qualités supérieures tous les traits qui leur étaient propres, en commençant par la blancheur de leur peau et la souplesse de leurs cheveux. Mais rien ne prouve que leurs traits si vantés soient des traits de supériorité réelle! (490)

> La ciencia de la desigualdad es por excelencia una ciencia de blancos. Son ellos los que han inventado, lanzado, sostenido, alimentado y propagado, gracias a *sus* observaciones y *sus* deducciones. Al considerarse por encima de los hombres de otros colores, han erigido en cualidades superiores todos los rasgos que les eran propios, comenzando por la blancura de la piel y la docilidad de sus cabellos. ¡Pero nada prueba que estos rasgos tan exaltados sean rasgos de superioridad real!

Finot rechaza las categorías racistas de las pseudo-ciencias de la época, y Serra encuentra en ese rechazo una justificación casi científica de la igualdad innata de todos los seres humanos, igualdad que debe entonces garantizar sus derechos como ciudadanos. Pero si se detiene uno en este comentario, característico de la lógica del libro de Finot, es evidente que si estos «rasgos» físicos no constituyen una «superioridad real», tampoco se cuestiona en lo absoluto la superioridad del pelo lacio y «dócil», por ejemplo, sobre el cabello negro y muy crespo. Finot repite una y otra vez que todos estos rasgos dependen del medio ambiente y que por lo tanto pueden tornarse en rasgos más favorables, es decir, en rasgos que pueden acercar a un individuo de cualquier raza a las características de los europeos.

Hoy día las conclusiones de Finot nos pueden parecer irrisorias pero finalmente resultan grotescas y perturbadoras, sobre todo porque Finot, que se presenta como paradigma de objetividad científica, no quiere o no puede percatarse en lo absoluto del racismo medular y tóxico de todo su libro. Dicho racismo es particularmente repugnante cuando habla del «progreso» del africano-americano en los Estados Unidos. En pocos años, dice Finot, los rasgos biológicos del africano-americano lo distancian de «sus hermanos africanos». Incluso en una raza de rasgos tan «pronunciados» [la raza de los africanos], la influencia del medio, el caballo de batalla de Finot, es capaz de alterar características físicas, intelectuales y morales.

Dice Finot sobre los africano-americanos y sus antepasados africanos:

> Mais suivons leur évolution aux Etats-Unis, et nous verrons comment, exposé à l´action des facteurs qui ont forgé l´ âme des Blancs, ce même Nègre stupide, insouciant, souvent même anthropophage, s´approprie la mentalité et les conceptions intellectuelles de ces derniers. (457).

> Sigamos su evolución en los Estados Unidos, y veremos cómo, expuestos a la acción de factores que han forjado el alma de los Blancos, este mismo Negro estúpido, despreocupado y vago, incluso antropófago, se apropia de la mentalidad y las concepciones intelectuales de estos últimos [de los blancos].

Concluye Finot, «leur progrès intellectuels et moraux, acommplis pendant un laps de temps aussi court, démonstrent que toutes les races humaines sont capables de s'élever au niveau des Blancs» «[el] progreso intelectual y moral [de los africano-americanos] obtenido en tan poco tiempo, demuestra que todas las razas humanas son capaces de elevarse al nivel de los Blancos» (482). No vale la pena detenerse en los comentarios absurdos de Finot sobre la gran belleza de las «cuarteronas» y «octavonas», los términos que emplea, del Instituto Tuskegee, mujeres de «tinte de ámbar», «de perfil fino y casi altivo», ca-

Mujeres de La Liga. Schomburg Center for Research in Black Culture. The New York Public Library Digital Collections. 1899.

Miembros de La Liga. Schomburg Center for Research in Black Culture. The New York Public Library Digital Collections. 1899.

Rafel Serra. Schomburg Center for Research in Black Culture. The New York Public Library Digital Collections. 1907.

paces de seducir a cualquier europeo (453). De la denuncia contra la falsedad científica de categorías raciales, y racistas, Finot pasa, sin el menor titubeo, a otro plano, donde la superioridad estética y moral de los europeos se da por sentada.

En *Para blancos y negros,* después de los comentarios de Serra sobre el libro de Finot, sigue un artículo breve de Ursula Coimba de Valverde, pianista y escritora elogiada por Serra en una nota junto a la foto de la «distinguida pianista, hábil maestra de música y escritora de pluma colorida y fácil» (100). Coimba de Valverde cita un comentario de José María de Céspedes, periodista de la época, que hace eco de los comentarios del francés Finot: «No hay más que un medio seguro para borrar las diferencias: que las razas inferiores se eleven hasta las superiores, por medio de la educación y la instrucción. La inteligencia es el gran nivelador de la especie humana» (101).

No se puede argüir que las categorías expuestas por Finot, y respaldadas por Serra, fueran el orden del día a principios del siglo pasado. Los comentarios de Du Bois contra el proyecto de Washington, publicados como ya mencioné en 1903, ofrecen un punto de vista absolutamente opuesto, es decir un ataque no solo al racismo sino a cualquier manera de pensar y a cualquier escala de valores que lo respaldaran, aunque fuera inconscientemente. En la reseña del libro de Finot en su traducción al inglés, *Race Prejudice,* publicada en 1925, el autor se percata perfectamente de los prejuicios no de las razas sino de Finot. El antropólogo T.T. Waterman, que reseña el libro, dice «[Finot] believes that "race" prejudice with all its fruits is intellectually foolish and morally wrong, but in the very first page of his "Foreword," he commits himself to the idea that civilization is "Anglo-French humanity," nothing more» «[Finot] cree que el prejuicio "racial" con todos sus frutos es una tontería, desde un punto de vista intelectual, y falso, desde un punto de vista moral; sin embargo, en la primera página de su "Prólogo," se compromete a la idea que la civilización es "anglo-francesa" y nada más» (152).

En la preparación para la guerra de independencia, el valor del célebre llamado de Martí a la unidad de todos para obtener un bien común es incuestionable. Incuestionable también es el valor del esfuerzo incansable de Serra para mantener viva la prédica martiana de la igualdad en el ambiente tóxico de la república mediatizada. Es loable el gesto fundador de Serra en la lucha por los derechos civiles de todos, pero para entender cabalmente su papel y la importancia de su legado hay que reconocer las ambigüedades y las paradojas de su posición frente a la raza y el racismo. Es cierto, como lo ha sugerido Cabrera Peña, que en la obra de Serra se perfilan los rasgos de una alternativa pacífica para combatir los horrores del racismo e iniciar un proyecto que podría dar fruto en años venideros. «Serra se ha abierto», dice Cabrera Peña, «antes de publicar *La república posible*, a los vislumbres de la resistencia pacífica» (29). La resistencia pacífica, impulsada por Gandhi, pudo haber sido una vía intermedia entre la militancia de Evaristo Estenoz y el evangelio unificador martiano, ineficaz en la república neocolonial. Creo que un punto de partida de ese camino pudo haber sido el testimonio personal de Serra, origen de una identidad posible, autóctona, totalmente independiente tanto del odio como de la buena voluntad de los blancos. Si Serra no alcanzó a vislumbrar semejante autonomía, no se trata de juzgarlo desde la perspectiva del siglo XXI, pero sí reconocerlo, a pesar de los límites de su propuesta antirracista, como precursor de lo que se pueda hacer hoy y de lo que mucho que hay por hacer.

Las numerosas fotografías incluidas en la obra de Serra muestran señores y señoras blancos y negros endomingados debidamente, mujeres de cuello alto y corset, hombres elegantes, de solapa y corbatín, como si el propósito de este álbum de la familia cubana fuera mostrar la capacidad de todos, blancos y negros, de lucir bien. Sin duda, era el estilo del retrato en aquellos años, pero la técnica ya existía para producir otro tipo de imagen, la imagen de un obrero por ejemplo o de un campesino, o del cadáver de Estenoz. El proyecto de afirmación de los derechos civiles en los Estados Unidos ocupó el sudor, la sangre y las energías de generaciones a lo largo del siglo pasado. Ese proyecto no dependió de la buena voluntad de los blancos sino de la lucha de miles de personas en diversos frentes culturales, en las manifestaciones masivas, en el horror de las ciudades incendiadas, en el liderato de Martin Luther King, Jr. En cambio, en Cuba, de la república mediatizada pasamos a

la república imposible. La violencia que temía Serra culminó en la masacre de Estenoz y los líderes del Partido Independentista y sirvió para legitimar el odio entre las razas.

En el panfleto titulado *Negros contra Blancos en Cuba*, publicado en 1912, los autores Rafael Conte y José Campany condenan a los sublevados, tildados de «racistas» y «cobardes», y alaban la eficacia de los artilleros del ejército cubano, entrenados, dicen los autores con orgullo, por oficiales norteamericanos. Concluyen los autores, periodistas testigos de la contienda:

> No hay que hacerse ilusiones sobre este punto: las dos razas que pueblan la República de Cuba se han declarado recíprocamente la guerra, han venido á las manos, han hecho correr la sangre; y de hoy más, el profundo recelo de los blancos servirá de contrapeso al odio inextinguible de los negros. (7)

En la república imposible, la unidad martiana, su célebre «no hay razas», se convirtió en un lema vacío, aprovechado a lo largo del siglo pasado por los políticos de turno de la manera más cínica, en una retórica tan hueca como persistente. Sin embargo, sobre todo por la ruta de las artes, se exploraron opciones a lo largo del siglo pasado para combatir el racismo frente al fracaso de instituciones políticas y culturales que pretendieron remediarlo. En un artículo publicado en *Afrocubaweb*, diciembre 4, 2012, el escritor y activista Roberto Zurbano dice, «Un pensamiento negro se ha configurado a través de todo el siglo XX cubano, pero ha hecho su verdadera explosión en las puertas del siglo XXI, cuando se mezclan nombres, temas, libros y discusiones diversas e intermitentes que ahora vienen a alimentar las necesarias estrategias de acción social»[15].

Para blancos y negros incluye un artículo sobre «El Rockerfeller Negro», un tal Mr. P.J. Groves, prototipo admirado por Serra del *self-made man*, de quien dice: «Mr. Groves, viste, habla y actúa de manera tal, que si se le pusiese una careta, sería tomado por cualquier blanco cultamente educado. De modo que puede decirse que su caballerosidad es innata» (167). Serra se mantuvo fiel a la idea de esa «caballerosidad innata», pero también se cuidó de vestirse y de actuar como «cualquier blanco educado». Su credo martiano de igualdad para todos, fielmente atesorado durante toda su labor antirracista, no le permitió abandonar su fe en ese valor interno, pero Serra no pudo o no quiso aceptar que para el opresor blanco ese interior carecía de valor puesto que en un individuo de piel oscura y pelo crespo no veía ni un caballero ni un campesino ni un pordiosero, solo «un negro». Merece Serra no solo que se lea y relea su obra sino que se publique en ediciones accesibles que permitan evaluar su legado, apreciar sus logros y sus límites. Merece que su labor y su obra se lean no como artefactos de una época horrenda de nuestra historia, remota y superada, sino como un texto capaz de dialogar con nuestros propios prejuicios, capaz de hacerlos más visibles y por eso más vulnerables.

15
Conocí a Roberto Zurbano en Manhattan College, ciudad de New York, donde dio una charla en noviembre, 2012, sobre la raza y el racismo en Cuba. Poco tiempo después de entregado mi artículo al editor de este número especial de *América Sin Nombre*, la traducción de un artículo de Zurbano en el *New York Times* ha desatado una polémica importante sobre la raza y el racismo en Cuba.

Bibliografía

Cabrera Peña, Miguel. «Alma Fundadora. Rafael Serra y Montalvo». *Islas* 3.9 (mayo 2008): 21-33.

Conte, Rafael. *Guerra de razas: negros contra blancos en Cuba.* La Habana: Imp. Militar de Antonio Pérez, 1912.

Deschamps Chapeaux, Pedro. *Rafael Serra y Montalvo, obrero incansable de nuestra independencia*. La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1975.

Du Bois, W.E.B. *The Souls of Black Folk.* 1903. New York: Barnes & Noble Classics, 2005.

Fanon, Frantz. *Peau noire, masques blancs.* Paris: Éditions du Seuil, 1952.

Fernández Robaina, Tomás. *El negro en Cuba 1902-1958.* La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1990.

Ferrer, Ada. *Insurgent Cuba. Race, Nation, and Revolution, 1868-1898.* Chapel Hill, N.C.: The University of North Carolina Press, 1999.

Finot, Jean. *Le préjugé des races.* 4ta ed. Paris: Librairie Félix Alcan, 1921. http://archive.org/details/leprjugdesra00finouoft

Foner, Philip S. *Antonio Maceo. The «Bronze Titan» of Cuba´s Struggle for Independence.* New York and London: Monthly Review Press, 1977.

Fuente, Alejandro de la. *A Nation for All. Race, Inequality, and Politics in Twentieth-Century Cuba.* Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 2001.

González, Veranes P. N. *La personalidad de Rafael Serra y sus relaciones con Martí*. La Habana: Imprenta «La Verónica», 1943.

Helg, Aline. *Our Rightful Share. The Afro-Cuban Struggle for Equality 1886-1912.* Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Press, 1995.

Mañach, Jorge. *Indagación del choteo.* La Habana: Revista de Avance, 1928.

«The 1912 Massacre of Afro-Cubans». http://www.afrocubaweb.com/history/eldoce.htm

Pérez, Louis A. *Cuba under the Platt Amendment, 1902-1934*. Pittsburgh, Pa: University of Pittsburgh Press, 1986.

Santiesteban, Argelio. *El habla popular cubana de hoy.* La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1982.

Serra, Rafael. *Ecos del alma. Ensayo literario*. Kingston, Jamaica: DeSouza, 1885.

— *Ensayos políticos.* Segunda serie. New York: Imprenta de P.J. Díaz, 1896.

— *Ensayos políticos, sociales y económicos.* Tercera serie. New York: Imprenta de A.W. Howes, 1899. Incluye la mayor parte de los editoriales y otros artículos publicados en el periódico *La Doctrina de Martí,* Nueva York (1896-1898) y La Habana (1899-1901).

— *Para blancos y negros: ensayos políticos, sociales, económicos.* Habana: Imprenta «El Score», 1907.

— *La república posible.* Habana: Imprenta de Rambla y Bauza, 1909.

Waterman, T.T. Reseña de *Race Prejudice* de Jean Finot.. Traducción de Florence Wade-Evans. New York: E. P. Dutton and Co., 1924. *American Anthropology* 27.1 (Jan.-March 1925): 151-153. http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1525/aa.1925.27.1.02a00130/pdf

Zurbano Torres, Roberto. «Un grito de alerta para el siglo XXI». Reseña de *1912. Voces para un silencio*. http://www.afrocubaweb.com/grito-de-alerta.pdf

Fecha de recepción: 09/03/2014
Fecha de aceptación: 07/10/2014

La Habana. Fotografía de José Gomariz.

América sin nombre, nº 19 (2014) 53-60
DOI. 10.14198/AMENSN.2014.19.06
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Plácido y el romanticismo

SALVADOR ARIAS GARCÍA
Centro de Estudios Martianos
Instituto de Literatura y Lingüística

RESUMEN

El artículo incide en la relación de la obra del poeta mulato Gabriel de la Concepción Valdés (1809-1844), conocido como Plácido, con el Romanticismo en la tradición cultural cubana. Del triunfo romántico en Matanzas hasta la Conspiración de la Escalera y el fusilamiento de Plácido en 1844, existe un trayecto que irá ganando profundidad y compromiso, en el cual literatura y vida no andarán por caminos diversos, como ponen de manifiesto las composiciones poéticas y dramáticas publicados por el poeta en periódicos como *La Aurora de Matanzas* analizados en este artículo.

Palabras clave: Plácido, Romanticismo, Cuba, *La Aurora*, Matanzas.

ABSTRACT

Within the context of the Cuban cultural tradition, this article examines the links of the works of mulatto poet Gabriel de la Concepción Valdés (1809-1844), also known as Plácido, with the Romantic Movement. From his success as a Romantic poet in Matanzas to his participation in the Conspiracy of the Ladder and his execution in 1844, Plácido's writings became deeper and more involved; live and literature became one, as can be seen in his poetic and dramatic compositions published in newspapers such as *La Aurora de Matzanzas* and analyzed in this article.

Keywords: Plácido, Romanticism, Cuba, *La Aurora de Matanzas*.

Salvador Arias García
Doctor en Ciencias Filológicas. Ha realizado su crítica literaria como investigador del Instituto de Literatura y Lingüística y del Centro de Estudios Martianos. Entre sus títulos publicados se encuentran *Búsqueda y análisis*. *Ensayos críticos sobre literatura cubana*, *Un proyecto martiano esencial: La Edad de Oro (*Premio de Investigación Cultural y de la Crítica Literaria y Artística *2001*), *Aire y fuego en la raíz: José María Heredia*, *El reto perenne*. Participó en la edición de *Perfil de las letras cubanas desde sus orígenes hasta 1898, Diccionario de la literatura cubana, Historia de la literatura cubana* (editor del primer tomo), además de ser el editor del volumen *Esclavitud y narrativa en el siglo XIX cubano*. Es autor de varias compilaciones como *Valoración múltiple* de Alejo Carpentier, *Acerca de La Edad de Oro, Crónicas* de Alejo Carpentier, *Martí y la música, Cartas a jóvenes de José Martí*. Además ha realizado ediciones críticas publicadas en España de las novelas *El recurso del método* y *¡Écue-Yamba-O!* de Alejo Carpentier; además de los prólogos para las ediciones de Cuba y México de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. Ha colaborado en el *Diccionario Enciclopédico de las Letras en América Latina* (DELAL) publicado por la Fundación Ayacucho de Venezuela. También es autor de compilaciones, las cuales prologó y anotó, sobre Julián del Casal, José Jacinto Milanés, Gabriel de la Concepción Valdés, *Plácido*, Juan Clemente Zenea, así como el libro *Poesía cubana de la Colonia*. Entre las distinciones obtenidas se encuentran: Por la Cultura Nacional y el Premio Félix Varela de la Sociedad Económica de Amigos del País.

I

Que el poeta mulato Gabriel de la Concepción Valdés (1809-1844) tuvo que escribir mucho, y rápido, para poder subsistir es algo que puede comprobarse tan solo con revisar las páginas del periódico *La Aurora* de Matanzas[1]. Allí, bajo su bien conocido seudónimo de Plácido, se reiteran a veces sus poemas hasta llegar a una frecuencia diaria, como ocurre en febrero de 1839, sin que eso sea obstáculo para que incluya entre ellos alguna obra maestra como su romance «Jicotencal» (23 de febrero de 1839). Pero en otras ocasiones la urgencia económica lo apremia a producir masivamente en detrimento de la calidad, como en noviembre y diciembre de 1842, cuando se ve urgido por su matrimonio con María Gila y la preparación de un viaje a Villaclara; según testimonio de Sebastián Alfredo de Morales, esto le hizo pedir tres onzas de oro por anticipado a cuenta de composiciones que debió llevar diez días después y hoy podemos encontrar en las páginas del periódico[2].

Fruto de una relación no matrimonial entre una bailarina española y un peluquero mulato, los prejuicios raciales y sexuales determinaron que su madre lo depositara en la Casa Cuna, lugar en donde se le puso el apellido de Valdés que nunca cambió, a pesar de que su padre lo sacó de ese lugar pocos meses

1 El periódico introdujo ligeros cambios en su nombre durante su larga historia (1828-1857). Así en 1838 se llamaba *La Aurora de Matanzas*, pero a partir del 1º de julio del mismo año comenzó a ser solamente *La Aurora*. El presente trabajo se basa en gran medida en la revisión de las páginas de este periódico; en la localización de sus textos solo daremos la fecha.

2 El testimonio de Sebastián Alfredo de Morales puede encontrarse en *Plácido* (Gabriel de la Concepción Valdés): *Poesías completas. Con doscientas diez composiciones inéditas*, su retrato y un prólogo biográfico, por Sebastián Alfredo de Morales. La Habana, La Primera de Papel, 1886. XIX, 679 p.

La Aurora, 1835.

Plácido.

después de nacido. Así, solo el hecho de venir al mundo lo colocó en una situación social limítrofe, sumamente arbitraria e insalvable: el color de la piel era la justificación para una esclavitud sobre la cual explotadores y gobernantes habían construido sus riquezas: por lo tanto, para Plácido las posibilidades de desarrollo tendrían siempre un límite tajante en aquella sociedad.

Nunca negó su condición de cubano y mulato, a pesar de que tuvo oportunidad de evadirse de ellas. Casi blanco, fuera de Cuba, el color de su piel no hubiese sido el obstáculo insuperable que aquí era. Pero Plácido nunca quiso abandonar su isla natal, ni tratar de evadir su condición de mulato. Era un hábil artífice del carey, cosa que se ha relacionado con el fino dibujo de algunos de sus versos. Mas antes de eso, había sido aprendiz de pintura y de imprenta. Pero las peinetas y otros adornos de carey eran una moda y, tan pronto pasó, el oficio apenas le alcanzaba para subsistir. En busca de mejores condiciones abandona su Habana natal y viaja a la cercana Matanzas en 1826 y, ya allí, comienza a ser conocido por su facilidad para componer frescos y atractivos versos.

En sus cuarenta y cinco años de vida Plácido pudo publicar dos tomos de *Poesías*, fechados en 1838 y 1842, y dos folletos (*El veguero*, 1841, y *El hijo de maldición*, 1842), para un total de 128 poemas[3]. Una buena cantidad de textos ya aparecidos en la prensa (más aquellos inéditos) quedaron sin incluir, lo que dio origen a que en sucesivas ediciones póstumas se le fueran añadiendo nuevas obras (Plasencia 81). El mayor esfuerzo en ese sentido lo constituyó la realizada en 1866 por Sebastián Alfredo de Morales, amigo personal del poeta, que incluyó doscientas diez composiciones inéditas, como leemos en el título de su libro. Explica Morales que «si alguna vez vieron la luz pública no fue sino en periódicos de muy escasa circulación.» Esta edición fue duramente criticada por muchos, entre ellos Enrique José Varona (Varona 372-373), pues aparte de los retoques que Morales se permitió hacerle a algunas obras de Plácido, en general se pensaba que el ampliar su producción con tanto poema probablemente mediocre no añadiría nada a sus valores. Sin embargo, no deja de ser necesario el conocer la producción completa de un autor para juzgarlo más certeramente en sus características y justa apreciación.

Otro de los problemas de la edición de Morales lo constituye el que no todo lo incluido está debidamente probado que sea de Plácido. La mayor parte de lo «inédito» recogido por el recopilador apareció por primera vez en las páginas de *La Aurora*. A veces, como ocurrió con los poemas «A una flor» y «A una Conchita», los selecciona porque «se dice» o «se nos asegura» que son de Plácido, a pesar de haber aparecido en la prensa firmados con otros seudónimos (*Jardinero, Un Trinitario*), o en ocasiones le atribuye algún poema que, como en el caso del soneto dedicado a la actriz Manuela Martínez, apareció en *La Aurora* firmado solo con tres asteriscos[4]. En realidad, en el caso de Gabriel de la Concepción Valdés no parece muy lógico que algo que escribiera dejara de publicarlo bajo su reconocido seudónimo, sobre todo por tratarse de poemas que no tenían mayores implicaciones políticas o sociales. Sin embargo, el recopilador dice haber trabajado en ocasiones con manuscritos del poeta. Todo esto hace necesaria una rigurosa edición crítica del autor. Mientras, aún podemos añadir algo que escapó a la búsqueda de Morales, a pesar de estar muy definidamente firmado por Plácido.

Lo anterior ocurrió con el poema «Juicio del año [1839]», que rescatamos del olvido en las páginas de *La Aurora*. La razón del lapsus de Morales parece radicar en la existencia de otros dos poemas con igual título, pero referidos a los años 1838 y 1841, que el recopilador sí recoge. Por supuesto, en los tres casos debió de tratarse de una petición expresa de los editores del periódico para insertarlos en los números que iniciaban los respectivos años[5]. En la primera página del número de *La Aurora* del 1º. de enero de 1839, los redactores publican sus planes para el nuevo año, entre los cuales destacan:

> Hemos procurado y obtenido que un joven y distinguido poeta, cuyas obras no son de las que menos honran al fecundo Parnaso cubano, se asocie también a nuestros trabajos. El nombre de Plácido, que con entusiasmo han repetido más de una vez los hermosos labios de las doncellas de Almendares y el Yumurí, garantiza el acierto de nuestra elección y nos lisonjea con la esperanza de que esta parte de la obra cuya continuación ofrecemos hoy de nuevo, no será la menos digna del favorable apoyo de nuestros apreciables lectores...

3
El anuncio de la puesta a la venta de la edición de 1838 apareció en *La Aurora* a partir del 17 de julio de 1839: «Vencidos los obstáculos que por bastante tiempo se opusieron a que viesen la luz pública las producciones del célebre poeta que tanto honra la literatura, nos congratulamos con la idea de que los Sres. suscriptores a ellas se llenarán de placer al verlas anunciadas en nuestro periódico.»

4
Para los dos primeros poemas, ver Plácido, ob. cit, p. 331. «A la señora Doña Manuela Martínez por su inimitable desempeño de Raquel en la noche del 14 del corriente. Soneto» apareció en *La Aurora* de Matanzas en mayo 17 de 1837 y lo reproduce Sebastián Alfredo de Morales en la p. 29 de su edición.

5
Como muestra de una práctica que se mantuvo durante años y, quizás como un velado homenaje a Plácido, en el *Diario de Matanzas* que dirigía Rafael María de Mendive encontramos publicado un «Juicio del año» en el número del 1°. de enero de 1879.

Y a continuación, comenzando en esa misma primera página y terminando en la siguiente, se publicaba el poema «Juicio del año[6]».

No es de extrañar que se trate de versos escritos con rapidez y sin mucha meditación para cumplir un compromiso y, quizás, pudiera parecer que estamos añadiendo otra piedra nada ilustre que ayudaría a probar la supuesta mediocridad promedio de la obra poética de Plácido. No creo que esto ocurra así, pues sin ser un gran poema, «Juicio del año» nos puede ayudar a acercarnos más a Plácido como poeta y hombre. Es evidente la facilidad rítmica de unos versos que parecen improvisados, como también se siente la falta de una armazón estable detrás de ellos: el final da la sensación de que llega tan solo porque el autor se cansó de versar o estimó que ya era suficiente lo escrito. El tono es humorístico-satírico y para esto Plácido tenía gracia. Situado en su contexto matancero, muestra el momento de auge del romanticismo en aquel pueblo, que llegó a ser algo más que un asunto meramente literario.

En «Juicio del año» existen algunos versos en cursiva, costumbre del autor cuando quería recalcar su sentido en forma satírica o simbólica, o quizás expresar que estaban tomados de otro lugar, que esta vez serían algunos autores románticos de moda. En un momento existe toda una irónica enumeración de vocablos típicos del romanticismo más facilista:

No habrá poético canto
Sin *laúd... inspiración...*
Lámpara fúnebre...orgía...
Luz... capuz... y *maldición!*

El texto de la obra placidiana supone que, hecha la tradicional invitación del periódico a que escribiese un juicio poético sobre el nuevo año de 1839, el autor optó por confiarlo a las posibilidades de imaginar un sueño revelador. Al cual pudo llegar después de sufrir sus avatares diarios, en uno de esos desahogos en apariencia humorísticos en los que Plácido se desnuda testimonialmente:

Por la tarde, cuando tibio
bajaba a occidente el sol,
habíame dado caza
con indecible furor,
un tonto pidiendo versos,
cobrándome un acreedor.
Gané casi por asalto
mi insegura habitación,
acosado de hambre y sed,
no encontrando en mi aflicción
ni agua, ni pan ni pañuelo
con que enjugarme el sudor.
Cuanto a luz era feliz
pues por la descontrucción
de mi techo, entran perennes
agua, viento, luna y sol:
así que cada celaje
que del Sur al Septentrión
corriendo turbaba un tanto
de la luna el resplandor,
era a mis débiles ojos
romántica aparición
.....

El sueño le trae a la personificación del nuevo año, con su atuendo dentro de los más novísimos cánones de la moda

Con un redondo sombrero,
pera, corbatín, bastón,
de rojas y negras listas
el chaleco y pantalón,
y una levita más llena
de trenzas en derredor
que deudas tiene un poeta
y muertes hace un Doctor.

Para sorpresa del autor-soñador, se trata nada menos que del dios Marte:

—Yo soy de la guerra el Dios,
solo que ya no soy clásico.
—¿Y quién te romantizó?
—No sé si el tiempo o el diablo:
Pero eso te importa? —No.
—Pues si no te importa eso
toma este apunte, y ...*Alons*
Dijo: y dándome un papel
a no sé donde partió
o disolvióse la sombra
cual niebla a la luz del sol.
No extrañé lo afrancesado
de la postrera dicción,
porque ya todo es francés
des que fue Napoleón.

El que leyera este poema supuestamente jocoso, como lo hicieron los matanceros de diversas clases y estratos en su momento, no creo que pudiese adivinar que este mulato

PLÁCIDO
(GABRIEL DE LA CONCEPCION VALDES)
Poesías Completas
CON DOSCIENTAS DIEZ COMPOSICIONES INÉDITAS,
SU RETRATO
Y UN PROLOGO BIOGRÁFICO,
POR
SEBASTIAN ALFREDO DE MORALES.
LA PRIMERA DE PAPEL.
IMPRENTA, GABERIA, PAPELERIA Y EFECTOS DE ESCRITORIO.
RICLA 56.—HABANA.
1886.
205504

6
El poema completo lo reproduje en el *Anuario L/L* número 15, correspondiente a 1984, p. 152-155. En los fragmentos del texto que transcribimos en este trabajo la ortografía está actualizada.

POESIAS COMPLETAS

DE

PLACIDO

(Gabriel de la Concepcion Valdés)

PARIS
EN CASA DE Mme C. DENNE SCHMITZ
Librería española, calle de Provence, 12

MÉJICO
LIBRERIA HISPANO-AMERICANA
DE MELLADO, CONTRERAS Y Cº
1856

claro, simpático y fácil versificador, sería torturado y fusilado por el gobierno español de la misma ciudad, sin pruebas judiciales firmes, tan solo un lustro más tarde. Sin embargo, ya hacia el final del poema «Juicio del año» existe un fragmento que, visto retrospectivamente, resulta de un premonitorio dramatismo:

La justicia! ...¡la justicia!
Alto aquí... ¡bendito Dios!
Ahora que iba a desatarme
He de callar... ¡Maldición!
Yo vi subalternos de ella
Que no hubieran compasión
de echar cien multas al día
a cualquier trabajador.
Mas si hallaban agua inmunda
a la puerta de un Señor,
pasaban por ante él,
saludábanle, y ...¡chitón!...

Pero en aquel momento, cuando Plácido escribió su juicio del año 1839, tal como preveía, la ciudad matancera asimilaba el estilo romántico con un entusiasmo y proliferación como nunca antes había ocurrido allí con una «moda cultural.» Quizás más que ninguna otra localidad cubana, dado el desarrollo económico y cultural que tenía en aquellos momentos, Matanzas fue entonces una plaza fuerte del Romanticismo en muchos aspectos, no siempre por cierto superficiales y ligeros.

II

Basándonos en las propias páginas de *La Aurora* no resulta difícil reconstruir ese contexto al que se refiere Plácido en su poema. Como casi siempre ocurrió, y no importa lo reducido de la escala, el triunfo romántico en Matanzas comenzó por el teatro, con todo lo inconsistente que este resultaba en aquel entonces. En el propio periódico pueden encontrarse protestas del público que se mojaba en el edificio destinado para las representaciones cuando llovía con fuerza, por lo que en los anuncios de funciones teatrales solía advertirse que se ofrecerían «si el tiempo lo permite.» Aunque esto no rezaba para los «grandes bailes de máscaras» que se daban en el teatro por el mes de febrero, en los que se comunicaba «al público que por mucha que sea la lluvia no dejarán de efectuarse»[7].

Es muy probable que Plácido, como cubano típico, disfrutara también mucho de las fiestas que se celebraban en el barrio de Pueblo Nuevo, con fuegos artificiales y grandes bailes. También allí, o en la plaza frente a la iglesia, en la calle Gelabert, los «maromeros» o «volatineros» hacían de las suyas, con bailes en la cuerda floja, fuerzas gimnásticas y juegos malabares. Hubo también espectáculos ecuestres con ejercicios y pantomimas, así como una «caravana de animales» el 16 de julio de 1838, con elefante, camello, caballito y mono; dicho elefante ya había causado verdadera «Expectación» en presentaciones anteriores[8]. En octubre 25 de 1839 se detecta algo que pudo tener especial significado: una exposición de «antigüedades mejicanas de las ruinas de Palenque», solo que enmarcadas en una «Colección de fieras,» entre las que se destacaba un «Orang-outang» [sic] «acabado de llegar del Africa,» al parecer vivo y haciendo monerías, junto a una colección de «animales embalsamados.» Como anticipación del aún lejano cinematógrafo, se exhibía una colección de diversas vistas de lugares de todo el mundo y reproducciones de hechos históricos, que dado su éxito visitaba la ciudad anualmente: en 1838 se anunciaba como «Gran Neorama o Viaje de ilusión»[9]. Para recordarnos en qué sociedad ocurría aquello, se especificaba que las funciones de 4 a 7 eran para «*gente de color*», y las de 7 a 10 para «*las personas decentes*»[10]. El repertorio del teatro era bien tradicional, de marcado tono neoclásico, con versiones o adaptaciones de obras francesas y algunas clásica, cuando no eran textos cuyos autores se había olvidado (o no era necesario recordar), como los títulos mencionados por Plácido en su juicio del año 1839: *El conde Saldaña y hechos de Bernardo del Carpio* y *El divino nazareno Sansón*. El repertorio languidecía y el público perdía interés. Pero como a Matanzas arribaban, tarde o temprano, los éxitos teatrales de España o La Habana, ya en octubre de 1837 una nueva compañía «llegada hace poco de la Península» incluye en su repertorio al *Angelo, tirano de Padua* de Víctor Hugo, el *Macías* de Larra y, sobre todo, *El trovador*, de García Gutiérrez, que estrenada el 26 de noviembre se convirtió en el éxito de esa y las siguientes temporadas. Plácido, cumplidamente, publica el 3 de diciembre de 1837 un soneto «a la señora doña Luisa Martínez por su inimitable desempeño de la gitana, en las dos representaciones del *Trovador*». Como culminación del entusias-

7
Como detalles curiosos de estos «bailes de máscaras», puede anotarse que existía una comisión para examinar a los disfrazados antes de dejarlos entrar, y se aconsejaba a las familias que trajeran sillas de sus propias casas para los palcos.

8
El 25 de febrero de 1835 se anunciaba que se «pondrán en exhibición e/10 am y 3 pm solo los elefantes, para que las gentes los vean, debido a la expectación que han causado.»

9
Este anunciado «espectáculo tan sorprendente como extraordinario», contaba con varios programas diferentes con doce vistas cada uno. Se trataba de vistas pintadas con efectos ópticos, escorzos y colorido, pues «el Neorama estudia a la Naturaleza embellecida.»

10
Esto nos ayuda a entender el cuadro escénico de aquella época «El hombre indecente», incorporado por el matancero José Jacinto Milanés a su colección costumbrista *El Mirón Cubano*. En su *Poesía y teatro*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981, p. 556-580.

mo teatral romántico, en marzo de 1838 debutó una compañía de ópera italiana con obras de Bellini, Donizzeti y Rossini, que dio pie a la rivalidad entre dos «*primma donna soprano*,» reflejada con amplitud en las páginas de *La Aurora*.

Para ilustrar lo anterior vale la pena reproducir el siguiente fragmento satírico de un «Comunicado» que *La Aurora* publica en su número de marzo 18 de 1838, en donde se señala que la ópera

> Tiene contentísimo a nuestros paisanos, principalmente a la turba de románticos paquetes que de algún tiempo a esta parte inundan la margen del Yumurí, por aquello de que la ópera tiene un cierto sabor a romanticismo que esta perfectamente de acuerdo con las costumbres de la edad media, edad reproducida por esos lindos muchachos que a los adornos preciosos de sus trajes, y a sus muchas levitas, reúnen una copiosa barba, y unos peinados graciosísimos, cuyo fuerte consiste en cubrir con el cabello las parietales y las orejas.

Aunque en los momentos más importantes de la ópera «descubren las orejas levantando sus enormes bucles por no dejar escapar la más ligera nota.» La fiebre romántica se hizo patente no solo en el vestuario, para escándalo de muchos, sino que se detectaba hasta en los nombres de los establecimientos. «La Fausta» era una tienda de ropas situada al lado de la «Norma», mientras que en la calle del Medio se podían comprar lindos sombreros en «La Romántica.» Y el Domingo de Ramos del año siguiente se abrirá «El Trovador,» para deleitarse con sabrosos dulces. El gusto por nombrar las tiendas con títulos de óperas se manifestaba también en la confitería «La Vestal» y la sombrerería «La Parisina.»

En las librerías («La Primera de Papel», «El Escritorio,» la sastrería de don Magin Pons...)[11] se ponen a la venta libros de Walter Scott y Lord Byron, entre otros, mientras que ya desde septiembre de 1839 puede adquirirse *El Conde Alarcos*, el drama romántico del matancero José Jacinto Milanés, estrenado en La Habana y que se presentará en Matanzas el 27 de noviembre de ese mismo año. De la capital llegan nuevas y atractivas revistas como *El Álbum*, *La Mariposa*, *La Siempreviva*, *El Plantel* y *La Cartera Cubana*. El mismo Plácido se dejó animar y en noviembre 7 de 1838 había comenzado la suscripción para publicar el primer tomo de sus poesías[12]. A finales de ese mes ya había una discreta lista de suscriptores, con el Brigadier Antonio Buitrago, primera autoridad de la ciudad a la cabeza, y en la cual, con cuatro ejemplares cada uno, aparecen los nombres de Domingo del Monte, Francisco Iturrondo (*Delio)* e Ignacio Valdés Machuca (*Desval*). El libro comenzará a venderse en julio de 1839.

La llegada de los vientos románticos a Matanzas puede detectarse bastante bien a través de los textos aparecidos en las páginas de *La Aurora*. Antes de 1834 era usual un neoclasicismo epigonal y de poco vuelo en poemas y artículos, sobre todo costumbristas, así como polémicas insulsas por lo prohibido que estaba tratar temáticas más trascendentes. La presencia de Domingo del Monte, que aparece firmando como Secretario los comunicados de la Diputación Patriótica hasta 1836, se transparenta detrás de algunos de los mejores artículos publicados por aquellos años, generalmente sin firma o con la utilización de seudónimos. El periódico comienza a publicar, tímidamente, textos de Larra y Chateaubriand, junto a los locales Delio, Desval y un joven de veinte años que comenzó dedicándole poemas en italiano a cantantes operáticas, bajo seudónimos que hoy sabemos ocultaban a José Jacinto Milanés. Durante 1836 Plácido domina poéticamente las páginas del periódico, sin mayores atisbos románticos. Todavía el 14 de mayo un comunicado sin firma alertaba ante la posible representación de los «inmorales» dramas franceses de Hugo y Dumas.

Pero ya durante 1838 el romanticismo había ganado tanto terreno que resultaba lógico que Plácido pudiera pronosticar que el 39 iba a ser un año completamente romántico. A textos de Hugo, Byron, etc. se suman las reproducciones de otros, anónimos, que discuten el asunto. El 27 de enero de 1838 un escrito tomado de *El Artista* exalta el romanticismo: «Los *clasiquistas* son sus enemigos, los partidarios de la rutina. Los *románticos*, jóvenes que se abren al futuro, y tienen sus antecedentes [en] Homero, Dante, Calderon [...] ¡El Romanticismo! ¡Cuántas ideas contrarias despierta esta palabra en la imaginación de los que la escuchan!»

III

Un aspecto que no debemos pasar por alto en aquellos momentos, es la presencia del poeta cubano exiliado en México José

11
Magin Pons, además de sastre, escribía décimas en *La Aurora*. El 4 de enero de 1837 había anunciado que acababa de recibir de Barcelona un cargamento de libros, que «se expenderán a precios equitativos». En la larga lista, además de diccionarios, libros de cocina, de historia, etc., aparecen *Werther*, *Pablo y Virginia* y otros textos prerrománticos, entre los que se encuentra *Quicontencal*, que no debe ser otro que la novela histórica anónima, escrita en español, aparecida en Filadelfia en 1826, *Gicotencal*. Dos años más tarde, en el mismo periódico, aparecerá el famoso romance de Plácido de igual título, al parecer continuando una práctica que ya había dado «La Atala» el 25 de enero de 1838, según la cual obras de moda constituían su fuente de inspiración.

12
El anuncio del inicio de las suscripciones para editar el tomo de *Poesías* de Plácido, vale la pena reproducirlo fragmentariamente por la explicación que ofrece de los méritos del autor, e incluso la eufemística alusión a su mulatez: «Bien conocido es ya de todos los amantes de la bella literatura, el talento verdaderamente poético con que plugo a la naturaleza agraciar a este joven, cuyas obras han sido acogidas con entusiasmo, y leídas con aplauso y admiración general. Colocada la cuna de Plácido (sensible es decirlo), en un punto desventajoso de la escala social, sus apreciables trabajos, cubiertos de polvo, habrían sido envueltos en un funesto y doloroso olvido al que su modestia excesiva los condenaba, si los redactores de la *Aureola poética* al Sr. D. Francisco de la Rosa, no le hubiese arrancado, casi por fuerza de la oscuridad que le rodeaba, insertando en aquel apreciable librito su bellísima composición titulada «La siempreviva,» que por una feliz casualidad, y no por deseos de su autor, llegó a manos de aquellos imparciales redactores. El público admiró entusiasmado al joven atleta que se presentaba por primera vez en la arena literaria, ostentando una corona: ese triunfo, como era natural, alentó la timidez del poeta: sus posteriores trabajos participaron del noble orgullo que le inspiraba el aprecio público, y el grato nombre de Plácido ha encontrado simpatías dó quiera que ha resonado.»

POESIAS

DE

José María Heredia.

NUEVA-YORK:

LIBRERIA DE SEIX Y KANE, 129 BROADWAY.

Imprenta de Gray y Bunce.

1825.

María Heredia, una figura bien conocida por los matanceros, que fallecerá en México el 7 de mayo de 1839, intrínsecamente unido a los ideales de la mejor poesía y de la independencia patria. Muchos críticos posteriores lo han llegado a considerar como el primer poeta romántico en lengua española. Desterrado en 1823 por participar en una conspiración independentista en la propia Matanzas, Heredia había regresado a finales de 1836 a la ciudad donde vivía su madre, con un permiso especial del capitán general Tacón. Su estancia matancera tuvo que haber sido muy polémica y *La Aurora* o no la reflejó por temor a la censura, o sus referencias al respecto fueron mutiladas posteriormente. Sí se ha recogido, en versiones diferentes, la visita que Heredia le hizo a Plácido en su taller de artesano, en la cual le ofrece ayudarlo a viajar a México, en donde el color de su piel no sería el limitante que en Cuba era: Plácido prefirió quedarse en su isla natal.

Cuando el poeta mulato publica la edición de sus *Poesías* en 1838, le dedica un poema a su colega: «El eco de la gruta.» Allí, después de varios puntos suspensivos, se imprimen solo los versos finales. Como he dicho en otras ocasiones, no se ha reparado bien la osadía de Plácido al publicar estos versos incompletos, ya que a buen entendedor pocas palabras bastan, y los cubanos de su época sabían muy bien la razón por la cual se omitía entonces la parte central de un texto que elogiaba al primer poeta cubano independentista. Por supuesto, esto pudo hacerse porque el tomo de 1838 abría con un aluvión de poemas aparentemente elogiosos a la familia real española. La muerte de Heredia tuvo fuerte repercusión en la ciudad, y eso se constata en los poemas que le dedicaron con ese motivo varios poetas locales. Entre ellos se destaca el que Plácido le dedicó entonces, bajo el nombre de «La malva azul,» que no parece haberse publicado en *La Aurora*, sino en la *Gaceta* de la ciudad de Puerto Príncipe, en la zona central de Cuba, durante aquel año.

La ciudad contaba ya entonces con varias instituciones para la enseñanza, pero en mayo 23 de 1839 un comunicado se preguntaba «¿Por qué en Matanzas los establecimientos de educación no pueden tener ni estabilidad ni duración?» Esto explica la razón por la cual entre 1837 y esa fecha se anuncien tantos intentos al respecto, al parecer muchos de corta vida. También existían cuatro «escuelas públicas gratuitas para niños blancos» de limitada matrícula, patrocinadas por la Diputación Patriótica. Y al gobernador anterior a Buitagro, García Oña, se le atribuía un proyecto de escuela gratuita para niñas «a fin de formar buenas esposas y madres de familia.» La boyante situación de algunas fortunas matanceras justificaba que en las páginas del periódico se anunciara una «academia para señoritas» en Nueva York (abril 5, 1837).

En varios lugares se ampliaban las ramas de la enseñanza especializada, que incluían la «Ideología» en el colegio La Unión[13], una academia de francés e italiano, como lenguas «cultas» (y románticas), así como otra de triple enseñanza: caligrafía inglesa, teneduría de libros y aritmética mercantil, sin olvidar la «Academia de baile» dirigida por un «primer bailarían del teatro de Barcelona» que, entre otras muchas, enseñará «danzas románticas,» por supuesto. Matanzas tiene su Sociedad Filarmónica, fundada en junio de 1834, así como su biblioteca pública. La ciudad cuenta con suficientes músicos, no solo para actuar en las funciones de ópera y tocar en los bailes y retretas, sino también para organizar algunos conciertos de piezas instrumentales, aunque no con un repertorio muy escogido que digamos[14]. En otra anticipación que no deja de sorprender, un artículo se dedica a analizar los «carteles» que se exponen con distintos fines en variados lugares de la ciudad, y termina por avizorar, con anticipación, que éstos un día puedan ser colocados en galerías (octubre 20, 1838). Pero los habitantes de la ciudad se sienten orgullosos del auge cultural que va teniendo, y por eso no es de extrañar que con fecha de septiembre 8 de 1838 en un comunicado anónimo se profetice: «¿Qué tiene de extraño, pues, que llegue con el tiempo a ser Matanzas una segunda Atenas?»

IV

Detrás de toda esta animación cultural, que toma al Romanticismo como estandarte externo, existía un indudable auge económico. Dan fe de ello las propias páginas de *La Aurora*. Por ejemplo, en un solo día (febrero 5 de 1838) encontramos 55 buques fondeados en el puerto: de ellos 42 son estadounidenses y solo 9 españoles, más 2 portugueses y 1 bremés. Son los medios para transportar las riquezas de la zona de la cual Matanzas es centro; cajas y bocoyes de azúcar (blanca,

13
Se llamaba «Ideología», a principios del siglo XIX, al cuerpo general de enseñanza que preconizaba el método analítico, y sucedía a la filosofía de la «Ilustración», con la repetición de gran parte de su ideario. Las fuentes eran Locke y Condillac.

14
Como ejemplo de conciertos, tenemos que los días 5, 9 y l2 de abril de 1837 se ofrecen unos vocales e instrumentales, con matanceros tocando la flauta, el clarinete y el corno inglés, junto con la arpista Virginia Pardi, llegada de La Habana, a quien Plácido le dedica un poema «por su inimitable ejecución de los Caprichos en el arpa». La orquesta para la ópera llegaba a contar con unos 22 músicos. Y, además, existían bandas militares.

quebrada o de cucurucho), sacos de café, barriles de miel de purga, pipas de aguardiente de caña, tabaco y bocoyes de miel de abeja son los productos básicos.

El despótico Tacón había dejado el gobierno de la isla en abril de 1838 y en la ciudad existían huellas de su afán constructivo, como la calzada que lleva su nombre, que comunica la barriada de Versalles con el hermoso valle del Yumurí y su gran riqueza agrícola. En septiembre 8 un comunicado muestra, un tanto ingenuamente, las pruebas del progreso matancero, pues estima que «Dé cualquiera una ojeada a esa Alameda, a ese Hospital, a ese Cuartel, nuevo puente de San Luis, nuevo camino de La Vigía, nuevas calles a las orillas de ambos ríos, plazas, el brillante estado a que van reduciéndose las demás calles, famosas casas de habitación, etc., y observando que casi todo es del día, pues nada de esto existía...» Entre las edificaciones nuevas se menciona «un hermoso barracón para los emancipados, que a la par que concilia economías, proporciona la ventaja de estar vigilado por la guardia del presidio.» Porque, así, casi como de pasada, es que encontramos la esclavitud, fuerza propulsora de aquel auge, mencionado en las páginas de *La Aurora*.

Es en sus reclamos a esclavos prófugos, en venta o en alquiler, con sus acotaciones de que «se dan negritos para jugar con niños,» o la comunicación de que ha llegado a Matanzas «la cuerda de cimarrones del interior,» donde palpamos huellas del inmenso drama que vive la Isla y muy especialmente Matanzas. El 12 de enero de 1838 se publica un anuncio en el que, tras la obligada asepsia periodística al tratar el tema, se descubre parte de la zona más tenebrosa de aquella sociedad: «Desde mediados del mes próximo pasado fugaron de la casa de su amo dos negros nombrados Aniceto y Antonio, ambos de nación carabalí, de estatura regular, y como de 28 o 30 años, tuerto el primero del ojo derecho y el segundo tiene un pie hinchado bastante visible...» Dos jóvenes negros, con las señas irrefutables de las torturas y crueldades en sus cuerpos, enfrentan con la huida necesaria una persecución feroz. Porque detrás de todos los pruritos culturales que tenían aquellos matanceros de principio de siglo, se escondía una verdad imposible de ocultar: la aberrante esclavitud. ¿Cómo podrían conciliar aquellos intelectuales su realidad cotidiana con los cánones de un romanticismo europeo que preconizaba, entre otras cosas, el culto a la libertad y la dignidad del ser humano?

Valle de la Magdalena. Matanzas, Cuba. Eduardo Laplante. *Los ingenios* (1857) de Justo Germán Cantero.

El capitán general Tacón había agudizado las contradicciones económicas, políticas y sociales que agitaban a la Cuba de entonces. Al término de su gobierno, en 1837, la trata negrera había tomado mayor auge y la isla entera, lanzada a la especulación azucarera, se convertía en una gigantesca plantación. Los hechos se suceden en un dramático *crescendo*. En 1837 llega a La Habana el buque inglés «Romney» para dar alojamiento a los africanos apresados en naves dedicadas al tráfico de esclavos, que era ilegal ya desde 1821, según el Tratado firmado por España bajo presión de Inglaterra. Tres años después es nombrado Cónsul británico en Cuba el abolicionista Turnbull, a la vez que estallan sublevaciones de esclavos en el centro de la isla y hasta en la propia capital de la isla. El nuevo Capitán General, O'Donnell, reprime en forma sumamente sangrienta alzamientos ocurridos cerca de la ciudad de Matanzas. La población de Cuba ya pasaba de un millón, pero más de la mitad la constituían negros y mulatos, esclavos o libres. El ejemplo de la sublevación haitiana estaba muy cercano todavía, y O'Donnell dio vía libre a torturas y procesos sin límites, en lo que se ha llamado la Conspiración de la Escalera (1844). La persecución iba más allá de los esclavos para cebarse en negros, mulatos y blancos presuntamente antiesclavistas. La propia preeminencia de Plácido fue su condena.

La verdadera implicación del poeta en planes conspirativos contra el régimen esclavista que imperaba en Cuba se ha discutido bastante. Sin duda era antiesclavista e independentista, sin embargo en su famoso poema «Plegaria a Dios,» que iba recitando rumbo al lugar de su ejecución, pedía a Dios que rasgara «de la calumnia el velo odioso» y arrancara «el sello ignominioso / con que el mundo manchar quiere mi frente.» En realidad no creo que exista contradicción en esto, pues la inocencia que pregonaba Plácido era sobre las imputaciones calumniosas con que el régimen quería imponer su muerte como escarmiento. Pero frente a los designios del régimen, se alzó la versión popular ampliamente propagada y reelaborada, en la cual Plácido, más que una

víctima injustamente asesinada, era la figura heroica que marchaba al patíbulo recitando con voz firme su último poema, y que supo erguirse cuando la primera descarga no logró matarlo, señalándole su corazón al pelotón de fusilamiento mientras exclamaba «¡Adiós mundo!...¡no hay piedad para mí! ¡¡¡Fuego aquí!!!»[15].

Plácido, por su piel y sus ideas, estuvo en el mismo vórtice del drama, tal vez tanto como ni él mismo imaginara. Cuando en su poema «Juicio del año» decidió callarse al mencionar a la justicia, no sabía lo trágicamente premonitorios que iban a ser sus versos. Poco más de un lustro después el Romanticismo dejaría de ser un alegre divertimento en la vida matancera y toda la injusticia y el dolor de aquella estructura económica, social y política estallaría, dejando ver descarnadamente su entraña inhumana y feroz. Del triunfo romántico en Matanzas hasta la Conspiración de la Escalera y el fusilamiento de Plácido en 1844, existe un trayecto que irá ganando profundidad y compromiso, en el cual literatura y vida no andarán por caminos diversos. Pero aún a comienzos de 1839 el poeta podía ver, con ese humor en el que se descubre una sencilla amargura, al nuevo año como un dios Marte vestido a la usanza romántica, sin presentir que su propia sangre iría a darle nueva dimensión a lo que parecía ser solo una moda literaria.

15
Cómo reflejó todo esto en sus páginas el periódico *La Aurora*, tan ligado a Plácido, no ha podido verificarse, pues los ejemplares están mutilados en las fechas más comprometidas. Sin embargo, estamos seguros que tuvo que reproducir el dictamen oficialista sobre los ejecutados, «visionarios sin educación en el estado más abyecto de barbarie e inmoralidad, seducidos por almas viles», cuya muerte probaba a los españoles «el valor innato que heredamos de nuestros abuelos, y la conciencia de nuestra superioridad sobre la raza etiópica», que «harán que en cualquier tiempo todo conato de rebelión se convierta en destrucción del infeliz que osase intentarlo en su loco desvarío.»

Bibliografía

Concepción Valdés, Gabriel de la. *Plácido*: *Poesías completas*. La Habana: La Primera de Papel, 1886. XIX.

Milanés, José Jacinto. *Poesía y teatro.* La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981, p. 556-580.

Plasencia, Aleida. «Bibliografía activa [de *Plácido]*» en *Revista de la Biblioteca Nacional «José Martí»*. La Habana [3ª. Época] 6 (3-4):81, julio – diciembre, 1964).

Varona, Enrique José. «La nueva edición de *Plácido*». *Revista Cubana*. La Habana, 4: 372-373, 1886.

Fecha de recepción: 05/06/2014
Fecha de aceptación: 07/10/2014

América sin nombre, nº 19 (2014) 61-72
DOI. 10.14198/AMENSN.2014.19.07
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Adriana Méndez Rodenas
Catedrática de literatura hispanoamericana y literatura comparada en la University of Iowa. Especialista en la escritura de viajes, estudios transatlánticos, y caribeños, su último libro, *Transatlantic Travels to Nineteenth Century Latin America: European Women Pilgrims* (2013), estudia los relatos de viaje de viajeras europeas a América Latina antes y después de la Independencia. Editó un número sobre viajeras europeas para la revista *Review* publicada por Americas Society de Nueva York. Recuperó la importante figura de la condesa de Merlin para las letras cubanas en su *Gender and Nationalism in Colonial Cuba—The Travels of Santa Cruz y Montalvo, Condesa de Merlin* (1998). Actualmente investiga la ecología del Caribe a través de diversos géneros literarios y artísticos.

El abolicionismo transnacional cubano: los relatos antiesclavistas de Félix Tanco y «el tiempo de la nación»

ADRIANA MÉNDEZ RODENAS
The University of Iowa

RESUMEN

Momentos antes de que el cónsul británico Richard Madden partiera para Inglaterra en 1839, Domingo del Monte le entrega un portfolio de obras escritas por miembros de su tertulia en apoyo a la causa abolicionista. Este evento se va a convertir en uno de los capítulos mas intrigantes de la historia literaria caribeña. Este ensayo examina el encuentro entre Del Monte y Madden a la luz del abolicionismo transnacional cubano. Después de trazar las redes entre la primera generación de escritores cubanos y los abolicionistas ingleses, y cómo éstas influyeron en su misión ideológica, se pasa a analizar los relatos antiesclavistas de Félix Tanco, y particularmente el titulado «"Un niño en La Habana"». Al trasladar el debate sobre la esclavitud a la esfera privada, Tanco dramatiza el impacto psicológico de la relación amo/esclavo. Al final, se considera cómo éstas y otras obras abolicionistas contribuyen al «tiempo de la nación» a mediados del siglo XIX cubano.

Palabras clave: Abolicionismo, narrativa, Félix Tanco, Richard Robert Madden.

ABSTRACT

Moments before British consul Richard Madden was to leave for England in 1839, Domingo del Monte handed him a portfolio of literary works written by members of his tertulia to garner sympathy for the abolitionist cause. This event will become one of the most intriguing chapters in Caribbean literary history. This paper examines the exchange between Del Monte and Madden in light of the international context of Cuban abolitionism. After showing how the ties between the first generation of Cuban writers and English abolitionists affected their collective sense of purpose, the article analyzes Félix Tanco's anti-slavery tales, and specifically the one titled «Un niño en La Habana». By shifting the debate on slavery to the domestic sphere, Tanco dramatizes the psychological effects of the master/slave relationship. The paper ends by considering how these anti-slavery works contribute to the «time of the nation» in mid-19th century Cuba.

Keywords: Abolitionism, narrative, Félix Tanco, Richard Robert Madden.

Para William

Catedral de La Habana. Fotografía de José Gomariz.

1. El abolicionismo transnacional cubano: El círculo de Domingo del Monte y los abolicionistas ingleses

Uno de los episodios más intrigantes de la historia literaria caribeña es el encuentro entre Domingo del Monte y el abolicionista irlandés Richard Robert Madden que tomó lugar en el puerto de La Habana en 1839. Con gesto cauteloso para evitar la sospecha de las autoridades coloniales, en ese momento Del Monte le hace entrega al cónsul británico de un álbum literario compuesto de una serie de obras clandestinas escritas por los miembros más destacados de su círculo literario. Bajo el ojo vigilante de la censura española, las obras, imposibles de publicar en Cuba, se destinaban a un público europeo con miras a conseguir apoyo internacional para la resistencia pasiva que Del Monte y sus seguidores habían montado contra el sistema esclavista. Vocero del temprano abolicionismo promulgado por Del Monte, el álbum contenía obras canónicas de la literatura cubana: desde *Autobiografía de un esclavo* de Juan Francisco Manzano hasta la novela sentimental *Francisco: el ingenio o las delicias del campo* de Anselmo Suárez y Romero, texto fundacional de la narrativa antiesclavista. Hallazgo realizado por Adriana Lewis Galanes en la Biblioteca Nacional de Madrid, el álbum, oculto adentro de un dossier de cartas escritas por el cuáquero inglés Benjamin Barron Wiffen al bibliófilo español Luis Usoz y Río, contenía otros dos textos fundamentales de esta tradición: el segundo relato de «Escenas de la vida privada en la isla de Cuba,» parte de un tríptico narrativo escrito por el matancero Félix Tanco y Bosmeniel para denunciar los excesos de la institución esclavista, y «El ranchador,» dramático relato de Pedro José Morillas que narra la captura de esclavos cimarrones (Lewis Galanes 257, 263-264; Luis [1990] 36-37). No obstante, la novela de Suárez y Romero y los relatos de Tanco y de Morillas se quedaron atrás en un archivo hasta muy recientemente recuperado (Lewis Galanes 259, 260; Luis [1990], 37). Si bien «El ranchador» se publicó en 1856, diecisiete años después de que se incluyera en el álbum, la novela *Francisco* de Suárez y Romero se publicó póstumamente en 1880 (Kutzinski 19). En cambio, las «Escenas privadas en la isla de Cuba» de Tanco tuvieron que esperar casi un siglo después y, aún así, aparecieron solo en forma trunca en el número 1925 de la revista *Cuba contemporánea* (Lewis Galanes 262).

En lo que sigue, quisiera, primero, deslindar el contexto internacional del abolicionismo cubano, especialmente en lo que concierne los vínculos entre la primera generación de escritores cubanos y los abolicionistas ingleses. Aunque se ha analizado con atención la representación literaria de la esclavitud, no se ha determinado a ciencia cierta si el abolicionismo cubano fue un movimiento autónomo o hasta qué grado cobró impulso gracias a las corrientes abolicionistas europeas. La segunda parte del ensayo aborda la narrativa de Félix Tanco y Bosmeniel, considerado el más radical de los abolicionistas cubanos, y el aporte de sus «mini-relatos» al debate sobre la esclavitud. Se analizará el casi olvidado cuadro «Un niño en La Habana,» ya que traslada el debate sobre los efectos de la esclavitud desde la esfera pública a la privada. Al colocar la preocupación por la suerte de los esclavos adentro del hogar de la sacarocracia, Tanco resalta, de manera paradójica y frontal, tanto la urgencia del debate sobre el sistema esclavista, como la vulnerabilidad de la primera generación de criollos ilustrados ante el espectador extranjero.

A la víspera de su salida de La Habana, el irlandés Madden, quien fungía en ese entonces como cónsul británico, se refiere a este álbum con sentidas palabras. En una carta de despedida dirigida a Domingo Del Monte el 23 septiembre, 1838, Madden sella su compromiso tanto con el círculo de Del Monte como con su declarado abolicionismo:

> This last token of your friendship I prize more than I can tell you—its external beauty and the extreme neatness of the penmanship [...]—if anything were wanting to make a token of your remembrance very dear to me cannot fail to recommend your album to me [sic] and to cause me only one regret that I find no composition there of yours (Del Monte [1930] 4: 86).

El tono emotivo de esta carta esconde lo que debería haber sido el propósito compartido de ambos: «la recopilación de obras literarias que reflejaran la real situación de los esclavos en Cuba para apoyar la campaña

abolicionista que propugnaba el gobierno inglés» (Bueno 171).

Volvamos nuevamente al intercambio silencioso sostenido en el puerto de La Habana. Aunque el misterio acerca del contenido del álbum ya se ha resuelto, no así el criterio que rige la selección de textos, problema más agudo si consideramos que Del Monte se los entrega a Madden para que él los presentara ante la convención antiesclavista a celebrarse en Londres el siguiente año (Luis [1990] 97; Burton, 83). Sabemos que Madden publicó su propia traducción de los poemas de Manzano bajo el título *Poems by a Slave in the Island of Cuba,* al igual que una versión de su autobiografía titulada *Life of a Negro Poet* en 1840[1]. La publicación en inglés de la *Autobiografía* de Manzano apunta a un vínculo más estrecho: el establecido entre Madden como sujeto marginal en Gran Bretaña debido a su origen irlandés, y el objeto de su estudio, Juan Francisco Manzano, esclavo relegado a las afueras de la sociedad colonial cubana. Gera C. Burton argumenta que los lazos establecidos entre Madden y Manzano constituyen un caso de dos sujetos aliados e identificados en un frente común contra sistemas opresivos (50). Médico de profesión, Madden dejó su carrera al ser asignado como Magistrado Especial del gobierno británico en Jamaica (1833-1834), experiencia que le sirvió para adherirse a la causa a favor de la libertad de los esclavos al igual que de su patria (Burton, 74, 50). Ya convertido en ardiente defensor de la causa abolicionista, Madden llegó a La Habana como Superintendente de los Africanos Libertos; su misión oficial era hacer cumplir los reglamentos del tratado de 1835 entre España y Gran Bretaña que proponía la elimación de la trata ilegal, fin que se llevaría a cabo mediante la captura de barcos negreros. Uno de los puntos más polémicos de este tratado giraba en torno a la suerte de los emancipados, africanos liberados, quienes, una vez atrapados los barcos negreros, eran destinados a las islas británicas (Murray [1980] 120). Como árbitro de las Comisiones Mixtas, Madden debería garantizar el traslado de los esclavos liberados hacia las islas vecinas bajo control anglosajón (Murray [1980] 121; Luis [1990] 35-36). Madden permaneció en Cuba tres años (1836-1839), período durante el cual se involucra con los tempranos abolicionistas y el círculo delmontino, al igual que ejerce funciones diplomáticas en medio de un ambiente cargado de tensiones (Burton 77-78)[2].

Las discrepancias entre España y Gran Bretaña se agudizan por la presencia, que para las autoridades españolas resultó provocadora, del barco Romney que los británicos anclaron abiertamente en el puerto de La Habana en agosto, 1837; el Romney serviría como lugar de refugio provisional para los emancipados (Murray [1980] 123). Primero Madden y, después, su sucesor, el más volátil David Turnbull, eran, a ojos de la administración colonial, agentes subversivos, ya que su declarado abolicionismo amenazaba no solamente la estabilidad y seguridad de la isla, sino el caudal proveído por la trata ilegal esclavista (Murray [1980] 121)[3]. Es por eso que el Capitán General Miguel Tacón consideró a Madden «"un hombre peligroso"» pues subvertía la supuesta «felicidad» de la isla, eufemismo con que se denominaba la bonanza económica derivada del sistema esclavista (Murray [1972] 49; Burton 94). En breve, la complicidad de la clase hacendada criolla y del gobierno colonial con la trata se debe a tres factores no por relacionados menos contradictorios: el aumento dramático de la producción azucarera que requiría un número creciente de mano de obra esclava; la transformación de la industria azucarera a partir del ingenio mecanizado o factoría, y el temor a la rebelión que había debilitado la economía de plantación en Saint Domingue[4]. Este complejo de causas obligó a España a obviar el tratado con Inglaterra y explica por qué la trata ilegal esclavista se prolongó hasta la década de 1860 (Murray [1980] 298-299).

Ingenio Acana. Matanzas. Propiedad de José Eusebio Alfonso. Eduardo Laplante. *Los ingenios* (1857) de Justo Germán Cantero.

El intercambio de ideas entre Madden y Domingo Del Monte, documentado ampliamente en el *Centón Epistolario,* prueba que Del Monte alentó el contacto entre los escritores de su círculo, especialmente Félix Tanco y Bosmeniel, y el cónsul británico, poniéndolos al tanto de las ideas, consideradas radicales, del irlandés. Este estrecho vínculo comprueba que los voceros del protoabolicionismo cubano y los ingleses compartían un ideario común. A pesar de su simpatía por el irlandés, David Murray concluye, en cambio:

1
Anselmo Suárez y Romero corrige y edita el manuscrito de Manzano, versión que Madden adaptó para un público inglés. Para un detallado e intrigante recuento de las múltiples versiones de la *Autobiografía* de Manzano, véase Luis [2007] 18-20 y [1990] 35-36.

2
Para un resumen de la misión de Madden en La Habana, y de su eventual despedida al servicio del gobierno británico por denunciar la complicidad de los ingleses en la trata, véase Burton (73-82).

3
Para un recuento detallado de la captura de los barcos negreros en las costas de Cuba, véase Leví Marrero 9: 54-62.

4
Moreno Fraginals explica tanto las causas como las consecuencias de la transición a la gran factoría en el capítulo II de *El ingenio* 1: 39-102.

> Saco in Europe and his fellow creoles in Cuba, notably Domingo del Monte, thus had little in common with British abolitionists like Madden and later David Turnbull except a mutual hatred of the slave trade [...]. Their co-operation could never be close, certainly there could not be any fusion into a unified abolitionist movement combining Cuban creoles and British abolitionists. ([1980] 131)

Aunque útil para la investigación historiográfica, la separación tajante que hace Murray entre reformistas cubanos y extranjeros requiere mayor precisión. Para eso, es necesario repasar el contexto represivo en que se produjeron las obras contenidas en el álbum.

El nacimiento de la narrativa antiesclavista cubana se relaciona directamente con este cargado contexto histórico[5]. En vísperas del tratado de 1835, llegó a Cuba el nuevo Capitán-General, Miguel Tacón (1834-1838), cuyo «profundo resentimiento y desconfianza hacia los criollos» lo llevó a suprimir las primeras expresiones de una cultura nacional (Leví Marrero 9: 53). Cuando José Antonio Saco publica en 1832 un artículo «contra los negreros y prestamistas españoles,» se suscita un debate público sobre «la liquidación total de la trata» que tuvo enormes repercusiones para «el tiempo de la nación» (Benítez Rojo 207)[6]. Saco y sus seguidores —principalmente José de la Luz y Caballero y Domingo del Monte— habían intentado crear «una Academia de Literatura Cubana independiente de la Sociedad Patriótica», institución controlada por los intereses peninsulares y la sacarocracia (Benítez Rojo 208). En1834, Tacón disolvió la Academia, clausuró la prestigiosa *Revista Bimestre Cubana,* y mandó a Saco al exilio, sucesos que, en su conjunto, representaron «el primer esfuerzo organizado de los intelectuales cubanos para constituir un foco de Resistencia frente al poder de los negreros y la sacarocracia» (Benítez Rojo 209). Al siguiente año, Domingo Del Monte trasladó el círculo literario de Matanzas hacia La Habana (Luis [1990] 34). Bajo su mecenazgo, los escritores cubanos recién formados, como Tanco y Suárez y Romero, lograron articular la primera expresión del sentimiento nacionalista, contradiciendo el poder de peninsulares y comerciantes involucrados en la trata negrera con una serie de escritos ideológica y estéticamente cargados, que, aún hoy en día, impresionan por la calidad casi profética de sus enunciados.

Estas circunstancias nos ayudan a entender lo que realmente ocurrió en ese intercambio secreto entre Del Monte y Madden en el puerto de La Habana, cuando el primero le entrega sigilosamente el contenido del álbum. Dado que las autoridades españolas aplastaban cualquier discusión pública sobre el polémico asunto de la esclavitud, Del Monte encargó la mayoría de las obras antiesclavistas a ser publicadas en el extranjero (Luis [1990] 36-37). Al entregarle prácticamente todo el trabajo acumulado de la tertulia a Madden, Del Monte pensaba cumplir un doble propósito: para el público ilustrado en Europa, solicitaba apoyo para la causa abolicionista por la que luchaban los reformistas criollos, acudiendo particularmente a los abolicionistas ingleses (Lewis Galanes 265); dentro de Cuba, el líder de la *tertulia* encabezaba un movimiento contestatario a la autoridad colonial y a la institución esclavista por medio de la letra escrita (Luis [1990] 27-28, 32). Este es el momento en que se urde lo que el notable crítico Antonio Benítez Rojo llama «la Conspiración del Texto» (208): el surgimiento de un discurso que entreteje letra y política, y en el que Félix Tanco va a cumplir una función de avanzada.

Parte de esta conspiración implica el sostenido e intenso diálogo entre Del Monte y Madden antes y después de la entrega del álbum literario en 1839 y que involucra al criollo dentro del discurso abolicionista. Con fecha del 17 de septiembre, 1839, Del Monte responde con lujo de detalles a un cuestionario o encuesta sobre el negocio ilegal de esclavos que le había presentado el mismo Madden[7]. Este documento, copiado en la edición de Madden de los poemas de Manzano, *Poems by a Slave in the Island of Cuba,* y recogido asimismo en los *Escritos* de Del Monte, contenía también valiosos testimonios acerca de las estadísticas y el cuadro demográfico de la población esclava de la isla, al igual que otros datos pertinentes como el desequilibrio demográfico entre hombres y mujeres en los ingenios, la alta tasa de mortandad de la población esclava, inclusive los precios establecidos para cada tipo de esclavos, conforme edad, género y condición física (Del Monte [1929] 133-135). Del Monte también le ofreció a Madden datos detallados sobre la forma en que se conducía la trata ilegal; por ejemplo, el tránsito y condiciones de los barcos negreros que entraban en el puerto de La Habana, el tipo de barco que se utilizaba en el tráfico de esclavos, las ganancias y pérdidas que incurrían los nefastos comer-

5
Para un recuento de las conexiones entre Del Monte y los abolicionistas ingleses, véase Luis [1990] 2-3, 12-18, 27-39.

6
Adapto aquí el tan sugestivo término de Homi Bhabha que articula la dimensión histórica del nacimiento de una nación en términos de un tiempo y destiempo desacompasado bajo el peso del colonizaje. Justamente, Tacón se aprovecha del «decreto de las *facultades omnímodas* de 1825 que autorizaba al *jefe superior* de Cuba a gobernar la Isla bajo las condiciones de una plaza sitiada» (Leví Marrero 9: 53). Sugiero que el impacto del mandato opresivo de Tacón provoca «el tiempo de la nación» tal como se expresa por escritores como Tanco.

7
Burton comenta igualmente la importancia de la encuesta, publicada por la Sociedad antiesclavista británica junto con parte de la versión inglesa de los poemas de Manzano hecha por Madden (83). Junto al documento sobre la trata ilegal, el álbum entregado a Madden contenía otro interrogatorio más largo sobre «el estado eclesiástico» de la isla con fecha de septiembre, 1839 (Lewis Galanes 265). Quizás por eso Burton llega a la conclusión acerca de la ambivalencia de Del Monte (83). En lo que sigue, espero mostrar que Del Monte estuvo a la altura de las circunstancias.

ciantes al transportar la carga humana desde África, hasta el detalle del uso de la bandera portuguesa para ofuscar a los vigilantes de las comisiones extranjeras durante la travesía por el Atlántico (Del Monte [1929] 137-138; citado en Leví Marrero 9: 68-69). El informe mostraba también la duplicidad del discurso abolicionista internacional, ya que indicaba no sin dejo de ironía que los bienes dados en intercambio por los esclavos africanos se manufacturaban en Gran Bretaña; por ejemplo, los agarres de hierro y otros instrumentos de tortura empleados a bordo para controlar a los desafortunados atrapados adentro del barco (Del Monte [1929] 136). El testimonio de Del Monte no paraba ahí, sino que continuaba con una condena abierta a la complicidad de la administración colonial española con el tráfico ilegal, al punto de detallar el porcentaje exacto del pago que se acostumbra dar a los oficiales españoles para asegurar su silencio, junto con la tasa de ganancia entregada al Capitán General Tacón durante los cuatro años de su gobierno—un total extravagante de 450,000 *pesos* (citado en Leví Marrero 69). En las atinadas si bien a ratos obsesivas respuestas a la encuesta de Madden, Del Monte hizo hincapié en cómo España, si bien ratificó el decreto según la letra de la ley, en la práctica dejó de cumplirlo en las colonias de ultramar, tal como se prueba en el siguiente diálogo:

> —¿Tiene el gobierno español poder suficiente para suprimirlo? [la trata negrera]
> —Sobradísimo.
> —¿Tiene deseos de suprimirlo? —Ninguno.» (Del Monte, [1929] 142-143; citado en Leví Marrero, 9: 69).

Los historiadores confirman que Madden sacó gran provecho de estos datos en su comparecencia frente la Convención Antiesclavista Británica (British Anti-Slavery Convention) que tomó lugar en 1840 (Murray [1980] 131).

Unos cuantos meses antes, en junio de 1838, Madden había recibido otro documento sobre la suerte de los emancipados, escrito por Tanco, quizás como adelanto del informe más detallado de Del Monte. La admiración que Madden disfrutaba entre la primera generación de escritores cubanos se advierte en la carta del 28 junio de 1838 que Tanco le escribe a Del Monte para asegurarse de que Madden había recibido el informe, dado que se trataba de un documento tan políticamente cifrado: «Grande satisfaccion será para mi que este Sor. apruebe mis ideas; que las encuentre quizás conformes con las suyas, que desde luego supongo las mas arregladas respecto á colonias siendo él inglés, que vale tanto como decir sabio […]» (Del Monte [1957] 7:107)[8].

El arribo de David Turnbull en su doble capacidad como cónsul británico y jefe de la comisión mixta (Murray [1980] 141, 149) abre una segunda etapa en el desarrollo del temprano abolicionismo cubano. Fue justamente Madden quien primero presentó David Turnbull a Del Monte en 1838. Apasionado vocero de la liberación de los africanos esclavizados, Turnbull llegó a Cuba noviembre, 1840 con el plan de ampliar los poderes jurídicos de las comisiones mixtas, lo que permitiría a los esclavos presentar sus demandas y agravios a cuenta propia (Murray [1980] 135, 141-142, 146-149). Las autoridades españolas tratatron de suprimir lo que ellos consideraban las actividades peligrosamente subversivas de Turnbull, su tendencia a alentar rebeliones de esclavos, a tal grado que, con el ánimo de callar sus escandalosas ideas, decidieron someterlas a un debate público. En apoyo a la defensa de Turnbull, Del Monte presentó un alegato que exponía las razones por las cuales se prolongaba todavía el negocio ilegal, tomando partida no solo con el cónsul británico, sino exponiéndose a un riesgo mayor, al declarar públicamente su repudio a la administración colonial (Murray [1980] 149). Cuando a Turnbull lo expulsaron de la prestigiosa Sociedad Económica de Amigos del País, Del Monte y otros escritores cubanos firmaron una protesta exigiendo que se revocara esta drástica medida (Murray [1980] 151). No obstante los límites a la abierta discusión sobre el abolicionismo en aquella época, los escritores del círculo de Del Monte estaban profundamente comprometidos con la causa antiesclavista. La red de contactos clandestinos resumidos aquí sugiere que Del Monte y sus seguidores usaron a los abolicionistas ingleses para dar voz pública a la posición ideológica que, de otra forma, les era prohibido expresar.

De forma paralela, la presencia de los abolicionistas ingleses en Cuba tuvo gran impacto en las actividades literarias del círculo delmontino. En una carta escrita a Del Monte el 2 de julio de 1838, Madden reconoce su inclinación hacia la literatura y declara además: «I love literature for its own sake—and I would have every one love it for its *humanizing* effects in all places it matters not where.» (Del Monte [1926] 3:168; énfasis del autor)[9]. En Cuba, sin

8
En su carta, Tanco contrasta el sistema colonial británico con el español, caracterizando al primero de «acertado y racional,» y, al segundo, de «bárbaro y absurdo» (Del Monte [1957] 7:107).

9
«Amo la literatura por su propia virtud y la amo por sus efectos *humanizadores* en cualquiera parte donde se estudie […].» (Traducción en Del Monte [1926] 3: 170).

embargo, la práctica escritural tenía que cumplir un propósito más didáctico que estético:

> Now as I know no atrocity so likely to render men «feros» as stealing men, or buying stolen men—[...] where that monstrous Incubus the slave trader hung over the morals of any land—there could be no guarantee for public faith [sic] no security for liberty—no permanence for prosperity [sic] no field for pure religion [...]—and, no extensive influence to be hoped for Literature where it was not permitted to grapple with a Monster that rears aloft its many headed iniquity and for all evil is omnipotent. (Del Monte [1926] 3:168-169)

> Ahora bien; como yo no sé de otra atrocidad que mas contribuya á hacer fieros los hombres, como es la de robar hombres, ó comprar hombres robados, aseguré á V. que, donde aquel monstruo infernal (el tráfico de esclavos) ahoga la mortalidad de cualq.r pais, no puede haber garantia pa la fé publica—ni fianza pa libertad—ni permanencia pa la properidad, ni campo pa una religion pura [...] ni hay que esperar q.e la literatura ejerza un influjo extenso, donde no es lícito luchar con una hidra que levanta impune sus mil inícuas cabezas y es omnipotente pa todo mal. (Del Monte [1926] 3 : 170; ortografía original).

A pesar de que como «estranjero y [...] empleado de un gobierno estranjero,» Madden se frenó de declarar abiertamente su verdadera opinión acerca de la esclavitud, sí concluyó, aunque no tan «discreta y prudentemente» como le convenía a su rango, que «*He that shall steal a Man and sell him being convicted of the guilt shall be put to death!!!*» [«*El que robase á un hombre y lo vendiese siendo convencido de su delito, muriese p.r ello!!!*»] (Del Monte [1926] 3:169; traducción 170; énfasis del autor; citado en Luis [1990] 38).

Además de estos comentarios acerca del impacto social de la literatura, en otra carta dirigida Del Monte (sin fecha, pero probablemente escrita en septiembre de 1839), Madden ofreció una valoración sobre la novela *Francisco* de Suárez y Romero, obra que suscitó amplia discusión entre los escritores cubanos por su franca representación de las relaciones interraciales entre amos y esclavas; más precisamente, por revelar las desigualdades de género y poder que caracterizaban a la erótica de la nación (Del Monte [1930] 4: 83-84). Obra emblemática de la narrativa antiesclavista cubana, *Francisco* se considera una novela sentimental dado el triángulo amoroso urdido entre Ricardo, el joven amo sin principios ni moral, la esclava doméstica Dorotea, una mulata enamorada del noble Francisco, y el protagonista, quien trabajaba de sol a sol en los cañaverales y estaba dispuesto a sufrir los extremos del castigo físico como consecuencia de su amor[10]. Al referirse al eje típicamente romántico de la obra, Madden critica la opinión de José Antonio Saco, quien, al emitir su juicio sobre la esclavitud, expresaba «any thing he did not think for the sake of disarming the hostility of the planters to his enlightened views» [algo que no piensa con el único objeto de desarmar la hostilidad de los hacendados hacia sus ilustradas opiniones] (citado en Luis [1990) 38). Madden elogió altamente a Suárez y Romero ya que: «[i]n this little piece of the Ingenio [sic] there is a minuteness of description and closeness of observation and a rightness of feeling that I have not often seen surpassed». [«En esta obrita del Ingenio hay una minuciosidad en la descripción, una firmeza de observación y una rectitud de sentimiento que no he visto con frecuencia superadas»]. (Del Monte [1930], 4: 85, 83).

Pasando de repente de la crítica literaria a temas más mundanos, Madden altera el tono de su carta al referise a los informes parlamentarios, para criticar la hipocresía de la clase criolla. Contra la opinión del anterior comisionado, Mr. Mc Cleay, quien sostenía que «los propietarios criollos eran hostiles al comercio de esclavos,» declara, en cambio, que solamente se convencería de que están en contra de la trata cuando se nieguen a comprar «negros bozales»; es decir, esclavos importados directamente desde África (Del Monte [1930] 4: 84-85). En otra vuelta retórica de la carta, Madden vuelve al juicio valorativo sobre la novela de Suárez y Romero, pidiéndole a Del Monte que le enviara la segunda parte que le faltaba, ya que, a modo de conclusión y de modo un tanto indiscreto, considera que «the 4th does not seem to end the story» [«la 4ta parece que no termina el tema»] (Monte [1930] 4: 84-85). El hecho de que Madden hiciera tanto hincapié en el punto de vista de la clase hacendada cubana, junto con la firme convicción que había expresado antes acerca del poder persuasivo de la literatura, sugiere que, en el contexto cubano de la época, Madden abogaba por un tipo de literatura propagandística que permitiría airar libremente los fundamentos del programa proabolicionista (Monte [1930] 4: 84).

10
Para un análisis de la novela desde el punto de vista del «deseo triangular,» véase Luis (46-49).

2. Las «Escenas de la vida privada en la isla de Cuba» y el «tiempo de la nación»

La narrativa de Tanco, de hecho, está saturada de este tipo de retórica; es decir, una retórica que abiertamente suscita apoyo para la causa abolicionista. Debido a su temprano reconocimiento de la presencia negra en Cuba y su enérgica denuncia a los estragos causados por el sistema colonial, la narrativa antiesclavista de Félix Tanco es la más significativa de esta tradición. A pesar de que él mismo declara que «la idea de escribir estas *Escenas cubanas* […] me la calentó y fecundó el maldito Balzac con las suyas francesas» (Carta a Del Monte, 20 agosto, 1838; Del Monte [1957] 7: 114), los relatos de Tanco se acercan a los postulados deterministas de un naturalismo a la Emile Zola. Esto se debe al estilo directo de representar la corrupción de la vida moral de la sacarocracia y, al igual, a la agresiva crítica a una sociedad fundada en el trabajo esclavo (Cruz 104-105; Hernáldez-Morelli 75). De acuerdo a su «poética cultural» a favor de la integración racial en Cuba, expuesta en el prólogo a «El niño Fernando,» relato conocido en las letras cubanas como «Petrona y Rosalía,» Tanco articula el discurso más integrador de la identidad nacional cubana, basada en una ética de igualdad racial[11].

Es más, el tono excesivo, casi agresivo, de sus relatos, contrasta con el estilo más mesurado de los escritores habaneros, quienes, como en el caso de Suárez y Romero, se cubrían del manto del romanticismo para moderar, o al menos intentar suavizar, las dramáticas consecuencias de la trama amorosa (en *Francisco*, el suicidio del protagonista y la ruina de Dorotea). En el caso de Tanco, está claro que su distancia de La Habana y la recurrente práctica del castigo corporal infligida a los esclavos en los ingenios matanceros, unida al fenómeno frecuente de las rebeliones de esclavos en esa provincia, tuvo un impacto directo en su conciencia de escritor, e influyó hasta el tono mismo de sus relatos. Los historiadores documentan que, a mediados del siglo diecinueve, la región Matanzas/Colón se había convertido en una de las zonas más importantes de la expansión azucarera (Leví Marrero, Moreno Fraginals). Sin lugar a dudas, el testimonio directo con las realidades cotidianas y condiciones de trabajo en los campos de caña tiene que haber incrementado la conciencia ética del escritor, quien lo traduce en un idioma artístico no solo altamente realista, sino al borde del naturalismo o determinismo. En contraste con el estilo romántico de Suárez y Romero, Tanco hizo un llamado de atención; mejor dicho, escribe un manifesto, al clamar por la necesidad de manejar realísticamente las «escenas,» género con el cual designaba tanto la brevedad como el efecto estético de sus relatos, que los convierte en retratos impactantes y directos de la vida cotidiana. Es más, aquí Tanco expone su teoría de la literatura basada en cuadros nacionales que revelarían, por medio de «escenas» cortas y de gran intensidad emotiva, las verdaderas «*costumbres*» del país ([1957] 7: 114; Bueno 176; Méndez Rodenas, [1998] 95). Si bien la clásica *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde estrenará la peculiar combinación entre el *cuadro de costumbres*, descripción, y diálogo, produciendo una mezcla híbrida del romanticismo y realismo, y logrando la novela fundacional cubana por excelencia (Luis [1990] 25, 100-119; Méndez Rodenas, [2002] 53-54, 70-71), Tanco va más allá del tardío romanticismo de Villaverde por el uso idiosincrático del lenguaje.

Salpicadas todas con el idiolecto propio de sus personajes, las «escenas» representan el primer intento de reproducir (imitar) el habla híbrida de sus personajes, rasgo en el que el autor ponía gran orgullo. «En mis *Escenas de la vida privada* que ahora te remito, verás mucho diálogo, y que el autor habla lo indispensable. Cada persona usa su lenguage particular: nada de *bozalismo*: mis negros hablan el castellano clarito como lo hablan realmente los criollos», escribe Tanco, no sin criticar, de paso, la tendencia a «fantasear» nombres, y afirmar, a la vez, su práctica de incluir «los nombres comunes entre nosotros» (en Del Monte [1957] 7: 113). El uso de idiolectos africanos influiría tanto en el desarrollo del vernáculo nacional como en el desarrollo posterior de la literatura cubana[12].

De acuerdo con las ideas estéticas de Domingo Del Monte, quien favorecía y promulgaba el estilo realista heredado de Balzac, Tanco tituló el primer relato (hoy en día el mas conocido) «Petrona y Rosalía», y le pasó juicio en términos hiperbólicos: «Es mi cuento una pintura tan horriblemen.te verdad[era] de nuestra sociedad y de nras costumbres privadas, *que mas no puede ser* (Del Monte [1957] 7: 113; én-

11
Para una amplia discusión sobre las poéticas culturales de Tanco, véase mi ensayo, «Tropics of Deceit.»

12
El uso de la lengua vernacular hace de Tanco un precursor de Guillermo Cabrera Infante y Nicolás Guillén, escritores que también captaron el habla cubana tanto en prosa como en poesía.

El Templete. Plaza de Armas. La Habana. Fotografía de José Gomariz.

fasis propio; ortografía del autor). En efecto, Tanco quiso forjar un lenguaje estético que forzara los límites del realismo. Quizás fue el extremismo de su visión lo que lo llevó a lamentarse amargamente de que el tríptico narrativo nunca iba a ver la luz del día en Cuba: «Ya se supone que esto no es para imprimirse entre nosotros, y tal es mi pena» (Del Monte [1957] 7: 114; citado en Bueno 176).

La tendencia naturalista de los relatos antiesclavistas de Tanco quizás explique por qué se incluyeron en el famoso álbum entregado a Madden, junto con otros textos más cercanos a una estética romántica, como la novela arriba comentada de Suárez y Romero (Hernáldez-Morelli 77). Indudablemente, tanto «El niño Fernando» de Tanco y *Francisco* de Suárez y Romero giran en torno a una trama parelela; es decir, ambos canalizan la crítica al sistema esclavista por medio de un romance familiar, de acuerdo a las «ficciones fundacionales» de la época[13]. Pero las semejanzas terminan aquí, al surgir diferencias fundamentales de enfoque y de lenguaje entre los dos escritores. A nuestro juicio, la cruda realidad que se desprende de la narrativa de Tanco se aparta de los postulados de la estética delmontina; inclusive rompe con este modelo, al querer mostrar, no tanto un cuadro totalizante (en el sentido de integrador) de la sociedad de la época, de acuerdo al modelo balzaciano, sino, todo lo contrario, una visión fragmentada de una sociedad dividida en lo profundo por raza, clase, y género (aunque estas categorías de la crítica no hacen justicia al efecto terrible, desgarrador, de la narrativa del matancero). De acuerdo a algunos críticos, los escritores decimonónicos utilizaron el sentimiento como idioma literario ya que el nudo erótico podría escapar la censura y servía también para articular una respuesta, aunque reprimida, contra una sociedad esencialmente injusta (Schulman 1082). En el caso de *Francisco,* no es únicamente el esclavo quien está atrapado en una «trama llena de amor frustrado» (Schulman 1082), sino que, más significativo todavía, se invierte el código de valores de la sociedad esclavista, al desmontar el poder del amo sobre la vida afectiva de la esclava (Luis [1990] 46). Aquí la trama sentimental se dirige a suscitar la simpatía del lector, táctica quizás más eficaz que una denuncia directa (Luis [1990] 46). Como el miembro «disidente» de la tertulia delmontina, Tanco fue mucho más lejos que sus contemporáneos al denunciar las consecuencias tanto sociales como psicológicas de la esclavitud, como espero mostrar en lo que sigue en una lectura atenta del único relato que nos queda del álbum perdido de Domingo Del Monte.

13
Me refiero al ya clásico estudio de Doris Sommer, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America.* Sugiero, no obstante, que las pasiones interraciales que afloran en el ciclo de narrativa antiesclavista cubana rebasa el marco nítidamente propuesto por la autora, que presupone, en el fondo, un «matrimonio feliz» entre diversas clasas sociales, grupos étnicos o razas, integrados armónicamente adentro del espacio de la nación. Como lo muestra la narrativa de Tanco, el contexto cubano fomenta la violencia y la contradicción como factores intrínsecos al sistema esclavista y colonial que regía los destinos de la isla.

3. «Un niño en La Habana»: entre lo privado y lo público

Entre junio y agosto de 1838, Tanco escribió las «Escenas de la vida privada en la isla de Cuba», compuesta de tres partes interrelacionadas entre sí aunque formando una unidad narrativa (Lewis Galanes 262). La primera, conocida como «Petrona y Rosalía» en la historia literaria cubana, se cambia al más desabrido título de «El niño Fernando». El cambio puede sugerir que el eje del relato no era tanto la díada madre/hija, sino el petulante y dominante hijo criollo cuya lujuria arruinó a la desafortunada Rosalía de la misma manera que el padre había destruído a su madre Petrona una generación anterior. El segundo relato, titulado «El hombre misterioso,» cuyo título también se cambió a «El cura,» ofrece un retrato escandoloso de los sacerdotes que merodeaban por el campo; éste se incorporó al álbum de Del Monte (Lewis Galanes 264). Ciertamente, Tanco lo consideró el más representativo de todos sus relatos, ya que hincó en este texto todas sus esperanzas de tocar, al fin, al corazón mismo de la sacarocracia, para de ahí rodar abajo la pirámide social, hasta afectar a todos los sectores pensantes de la sociedad cubana. Escuchemos, entonces, las ambiciones del atormentado matancero:

> Yo he querido y quiero escribir para los alcances del pueblo cubano: quiero que me entienda cualquier hombre ó muger de nro vulgo, un mayoral, un montero, un negro criollo, un negro ladino, una negra mondonguera, &ª, pero quiero que me entienda igualmente un marques, un conde, un abogado, un médico, un comerciante, &ª. (Del Monte [1957] 7: 116; ortografía original; citado en Bueno 176).

Lamentablemente, el público a que estaba destinado «El hombre misterioso» nunca llegó a conocer las intenciones del autor, ya que

el relato no se conservó hasta nuestros días. Sin embargo, un cuento titulado «Un niño en La Habana,» mini-relato de solamente un par de páginas, sí se rescató íntegro del álbum de Del Monte (Hernáldez-Morelli 73, 76). Igual que «El niño Fernando», el relato pretendía mostrar el declive moral de la sociedad cubana (Luis [1990] 51). A diferencia de los otros relatos de Tanco, ambientados en el campo o en el cañaveral, «Un niño en La Habana» se adentra en el hogar de la sacarocracia para mostrar un retrato psicológico de un amo de esclavos *en ciernes*; es decir, en vez de concentrarse en personajes adultos corruptos por el sistema —como en «Petrona y Rosalía»— el relato nos presenta el cuadro interior —el alma— de un niño que ha perdido la inocencia prematuramente. En breve, «Un niño en La Habana» dramatiza cómo la esclavitud distorsiona el tránsito psicológico que normalmente ocurre en la niñez, ya que el protagonista ha convertido en adulto prematuro, pues carece de la virtud esencial de la niñez: la inocencia.

La crítica ha señalado la estructura diegética del cuento: un diálogo entre un narrador femenino de voz anónima a quien le toca articular la carga ideológica del relato y «un igualmente anónimo niño de cinco años» (Hernáldez-Morelli 74; López Cruz 105; Luis [1990] 51). A pesar de la sencillez de la trama —durante una conversación después de la cena en casa de un hacendado criollo, una mujer[14] se dirige al niño, y le pregunta si le gusta el ingenio de su padre (Hernáldez-Morelli 75), el efecto psicológico del relato se comunica poderosa y enfáticamente. El «espécimen» narrativo de Tanco no solamente revela el grado de corrupción al cual han llegado sus padres (quienes, por lo demás, permanecen ausentes a lo largo del relato), sino, más dramáticamente, el hecho de que la misma decadencia y subversión de valores la hereda la próxima generación sin cambio aparente ni posible (Hernáldez-Morelli 73-74).

En el cuento, el niño, cuyo anonimato sugiere que funciona como prototipo, ya se ha condicionado a la mentalidad racista que caracteriza al padre como amo de esclavos (Hernáldez-Morelli 74). Publicaciones periódicas como *La Moda ó Recreo Semanal del Bello Sexo,* destinadas principalmente a un público femenino, proponían que eran las madres las responsables de la educación moral de los hijos, o, por lo contrario, y tal como se ve en *Cecilia Valdés,* la madre consentidora criolla era la principal responsable de «la degeneración de sus hijos» (Hernáldez-Morelli 74). Es por eso que «"Un niño en La Habana" parecería una inversión de ese esquema presente en la casi totalidad de las obras antiesclavistas del período» (Hernáldez-Morelli 74). En contraste, en «Un niño en La Habana», la madre se mantiene ausente del todo, a tal grado que la anónima mujer figura como madre simbólica en su afán por corregir las costumbres corruptas del niño e impedir el derrumbe moral de la nación (Luis [1990] 51). Tanco resalta la orfandad moral y espiritual de un niño, «orfandad casi arquetípica de ese niño cruel y voluntarioso que está llamado […] a ser un esclavista»; a la vez, la voz de la narradora hace eco del didactismo de los escritores delmontinos (Hernáldez Morelli, 74-75).

Volvamos al diálogo que constituye el meollo del relato. En su función de guía moral o sustituta materna, la narradora repite la obsesión contra el sistema esclavista que compartían Tanco y los otros miembros de la ilustrada tertulia delmontina; al menos, parece adecuarse a la corriente que los enlazaba al más controversial de los abolicionistas británicos, David Turnbull. Ansiosa por saber si al niño le gusta el ingenio, la «Señora» le interroga con cierta tenacidad acerca del aspecto más urgente del imaginario decimonónico cubano: el agobiante asunto del castigo corporal: «—Y ¿allí se castiga? ¿A ti te gusta ver castigar?» La respuesta lacónica, casi automática, del niño es que sí: «—Alli sí se soba […] á los negros, y á las negras también, porque son muy malos.» La práctica de *sobar* o «azotar,» se aceptaba como norma en las zonas conocidas como «Cuba Grande», donde se erigían las torres de los ingenios mecanizados o la gran «factoría,» en Matanzas y el resto del occidente de Cuba. Según el dialecto local, *sobar* designaba de modo eufemístico el castigo físico infligido a los esclavos por el mayoral. El relato hace evidente el vínculo entre la expansión del azúcar —«me gusta mucho porque hay mucha azúcar»—; el miedo de la clase oligarca a las rebeliones de esclavos, y el imperativo de «disciplinar y castigar» —para evocar el famoso epíteto de Michel Foucault— a una fuerza laboral agotada y ya lo suficientemente explotada. La violencia intrínseca a la plantación azucarera se asocia simbólicamente al sistema patriarcal, ya que es el padre —significativamente, el padre ausente— quien funge como amo del

14
Aunque la mayoría de los críticos comentan que se trata de una mujer mayor, calificada un tanto peyorativamente de «matrona» (Hernáldez Morelli, 74), no hay nada que indique la edad exacta de la narradora, excepto su sabiduría e inquietud moral.

Museo de la Ciudad, Palacio de los Capitanes Generales. Fotografía de Adriana Méndez Rodenas.

ingenio (todas las citas provienen de Hernáldez-Morelli 76, 75). La ausencia del padre en este relato se relaciona con la igualmente oculta figura del padre en *Cecilia Valdés*, cuya culpa se esconde detrás de las apariencias; en el clásico de Villaverde, es el ocultamiento del «Nombre-del-Padre» y, por tanto, del verdadero origen del lazo filial que une a Cecilia y Leonardo lo que desemboca el vínculo incestuoso, y, de ahí, conduce al trágico final (Méndez Rodenas, [2002] 53-71).

El punto climáctico del relato ocurre simultáneamente con el quiebre del diálogo, cuando, al responder a la protesta de su interlocutora acerca del mal intrínseco que representa cualquier acto de crueldad física, el niño ecuánime y cínicamente lo justifica, ya que niega impunemente la humanidad de los esclavos:

> [...] á los negros si se les puede *sobar*: á los bueyes también se les soba cuando no quieren dar vueltas en el trapiche.
> —Pero, bien, los bueyes son otra cosa: los negros son lo mismo que tú.
> —No Señora los negros no son lo mismo que yo sino como los bueyes y los cochinos, y siempre es menester estarlos sobando. (Hernáldez-Morelli 77)

A continuación, el niño ilustra la espantosa práctica diciendo que él tiene «uno chiquito, que es muy majadero, y le voy a decir a mi papá que lo mande para el injenio, y le diga al mayorlal que le dé *chucho*» (Hernáldez-Morelli 77). A muy temprana edad, el protagonista parece haberse convertido, por imitación y el peso del ambiente, en un ser insensible al sufrimiento de los otros; una especie de «monstruo» psicológicamente fracturado. Horrorizada al escuchar tal amenaza de la boca de un niño, la narradora le presenta un cuadro del infierno parecido al ingenio del padre, solo que invierte los papeles de víctima y de victimario (Hernáldez-Morelli 77).

> —Pues bueno, le dije yo entonces indignada. Dios no querrá si tú eres tan malo y te llevará para el infierno, en donde hay muchas pailas como las calderas del injenio de su padre, y allí echan á la jente mala, y luego vienen muchos diablos, con las uñas muy largas, y con látigos de candela siempre, siempre están dando boca-abajos allá á los que dan boca-abajos acá. (Hernández-Morelli 77)

Si a los esclavos los castigan en el infierno terrenal, el ingenio, al niño lo castigarán en el infierno transterrenal (Luis [1990] 51); insinúa así la narradora que lo que pasa abajo, se repetirá arriba en un ciclo sin fin. El binarismo de la imagen no podría ser más elocuente, mientras que el tono hiperbólico resalta la carga alegórica del relato. A manera de un drama medieval, la imagen infernal de la factoría, término con que Moreno Fraginals designa al tipo de ingenio mecanizado que requería un número cada vez más desproporcionado de esclavos y cuya expansión coincide con la trata ilegal (I, 170, 278), dibuja claramente la distorsión de la sociedad esclavista cubana al igual que subraya el fin didáctico del relato.

Dentro de las «Escenas…» de Tanco, «Un niño en La Habana» es quizás la denuncia más despiadada contra la sacarocracia, ya que muestra no solamente cómo el sistema se perpetúa de generación en generación, sino que la mentalidad nociva del dueño de esclavos parece inamovible (Luis [1990] 52; Hernaldez Morelli 75). La misma desesperanza resurge en el desenlace del cuento: «Esto le dije, y el no afligió ni se si me entendería, ó si tendrá el corazón ya tan indiferente, que mi pintura no le atemorizase» (Hernáldez-Morelli 75, 77).

El cinismo del joven interlocutor recuerda el final de «Petrona y Rosalía,» cuando mueren tanto la joven madre esclava y su recién nacido, el final de una secuela de tragedias en ese relato. Al escuchar la noticia de esta muerte, causada por la lujuria doble entre padre e hijo, la pareja de hacendados atina solamente a calcular la pérdida que este desceso significa para sus caudales: «Paciencia! ...se han perdido mil pesos!» (Tanco [1925], 287). El final irónico de «Petrona y Rosalía» muestra la excepcionalidad de Tanco entre el conjunto de escritores asociados con la tertulia delmontina. Al calcular la pérdida de los esclavos únicamente en términos monetarios, el final del relato alude a la manera en que se anunciaba públicamente la compra/venta de carne humana, particularmente en los anuncios incluidos en los periódicos habaneros (Leví Marrero 9: 61). Los historiadores documentan que, entre 1830 y 1841, el precio de los esclavos bajó debido al influjo creciente de africanos importados (Bergad, 528). El desenlace de «Petrona y Rosalía» enfatiza el impacto económico de la

trata. Ya que el precio promedio de una esclava era aproximadamente de 316 a 223 pesos, lo que corresponde a un incremento del treinta por ciento (Bergad 528), el precio nombrado en la queja de los hacendados, «mil pesos,» reflejaría casi el doble del «valor de venta» correspondiente a dos mujeres esclavas, de acuerdo al estimado historiográfico del mercado (Bergad 528). En la encuesta de Madden, Del Monte, en cambio, calcula que el costo de una esclava adulta era «[p]oco menos de 18 a 21 onzas de oro,» mientras que un esclavo varón valía «entre 300 a 400 pesos» ([1929] 135). Si «El niño Fernando» condena a la clase hacendada por la avaricia, la lujuria, y la mentira, «Un niño en La Habana» cumple un propósito similar, solo que con una diferencia significativa. Al trasladar el debate público al ámbito privado —ya que el diálogo ficticio no rebasa los confines de la esfera doméstica— eso sirve paradójicamente para circular el mensaje abolicionista hacia la esfera pública, enfatizando, y con mayor insistencia, la denuncia social que el relato encierra. Al denunciar a la esclavitud como sistema, los relatos de Tanco provocan el mismo de tipo de «revolución afectiva» como la que tuvo *La cabaña del tío Tom* de Harriet Beecher Stowe en los Estados Unidos (Hedrick 7). Tanto «El niño Fernando» como «Un niño en La Habana» configuran la estética prescriptiva de Tanco:

> Los negros en la Isla de Cuba son nra. Poesia, y no hay que pensar en otra cosa; pero no los negros solos, sino los negros con los blancos, *todos revueltos*, y formar luego los cuadros, las escenas, que á la fuerza han de ser infernales y diabolicas; ¡pero ciertas, evidentes!» (Del Monte [1957] 7: 51).

No solamente vemos aquí el impuso hacia la integración racial como motriz de la emergente nacionalidad cubana, sino el fundamento de la estética «tremendista» de Tanco. Al obligar al lector a reconocerse en estas escenas-límite, se alista sus simpatías a favor de la causa abolicionista. Escuchamos en el «Son número 6» de Nicolás Guillén el eco de la frase de Tanco «todos revueltos», donde ya la transculturación está en proceso de reconocerse.

A pesar de que la mayoría de los críticos coloca a las obras antiesclavistas bajo un solo rubro, clasificándolas por orden cronológico (Schulman 1084), o proponiendo la pertenencia al círculo de Del Monte como criterio para incluir determinada obra dentro de este género[15], la resistencia contra la esclavitud en el siglo XIX cubano no se limita únicamente a la literatura, sino que incluye otros textos que se deben incluir dentro de esta tradición. En ese otro archivo debe figurar el dramático relato «L'évasion» de la Comtesse Merlin, y su más divulgado ensayo, «Les esclaves dans les colonies espagnoles,» que se ajusta al ideario de José Antonio Saco y a su argumento a favor del cierre inmediato de la trata simultáneo a una abolición progresiva que asegurase un lugar a la población esclava. El ensayo de Mercedes Merlin, que apareció por primera vez en la *Revue de Deux Mondes* de 1841, es una réplica al libro de David Turnbull, *Travels in the West,* publicado en 1840, donde el inglés recuenta con alta retórica las crueldades del sistema.

Patio de la casa del conde de Jaruco. La Habana, Cuba. Fotografía de Adriana Méndez Rodenas.

Dentro del mismo archivo habría que incluir las «Cartas políticas» escritas por Del Monte para refutar la acusación hecha en contra de él por haber participado en la conspiración y rebelión de esclavos y libertos que supuestamente aconteció en Matanzas en 1844. A modo de autodefensa, Del Monte acrecienta su deseo de ver la abolición de la esclavitud en Cuba, identificando al sistema como «la causa de nuestra opresión política» (Del Monte [1929] 199-200).

Pero ni la apasionada defensa de Del Monte ni tampoco la mirada penetrante de Tanco hacia el interior de la familia de los sacarócratas, pudieron evitar que ambos escritores cumplieran su destino dentro del «tiempo de la nación»[16]. Tanto es así que los sucesos relacionados con La Escalera, la represión por parte de la Comisión Militar de Matanzas en 1844 en contra de una supuesta conspiración entre negros libertos y esclavos, determinó el cierre de la narrativa antiesclavista. A Tanco lo encierran en prisión y lo deportan a Estados Unidos en 1845 (Bueno 174); a la larga, Del Monte sufre la misma suerte, a pesar de la carta que le escribe al diplomático americano Alexander Everett, donde le advierte acerca de una inminente rebelión de esclavos en la isla (García 111-114; Leví Marrero, 83, 95). Este cambio a última hora no salvó a Del Monte de convertirse en punto de ataque. Sospechoso dadas sus relaciones con el (para España) insidioso David Turnbull, y, más, debido al hecho de que el poeta Plácido lo involucró en el complot bajo

15
Luis explica que no incluye a *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda dentro de su estudio porque ella no perteneció a la tertulia delmontina ([1990] 34, 258). Consideramos que la inclusión de esta autora de la primera novela de tema abolicionista, junto con los escritos de la condesa de Merlin aquí mencionados, amplían la noción, basada en el predominio de autores masculinos, del cánon literario cubano del siglo XIX.

16
Con este término, Homi Bhabha designa la temporalidad alternativa que sustenta el devenir de una nación, en contra de las cronologías exactas de los historiadores (evento=momento); designa asimismo la pauta entre el discurso pedagógico de la nación (ilustrado en la tertulia delmontina) y la dimensión performativa, los fragmentos, trazos, y rastros de la vida cotidiana (199-209).

tortura (Leví Marrero, nota #230, 254; [1929] 190), el Capitán General O'Donnell mandó al líder más prominente de la intelectualidad cubana al exilio. En última instancia, los destinos convergentes entre el abolicionista irlandés Madden, eliminado de su cargo al convertirse en «hombre peligroso» para Gran Bretaña, el inglés David Turnbull, forzado fuera de la isla, y el exilio compartido entre Saco, Tanco, y Del Monte ofrecen una reflexión irónica sobre «el tiempo de la nación».

Bibliografía

Bhabha, Homi K. «DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of the Modern Nation». *The Location of Culture.* Londres y Nueva York: Routledge, 1994. 199-244.

Benítez Rojo, Antonio. «Azúcar, poder, literatura». *Cuadernos hispanoamericanos* 451-452 (1988): 195-215.

Bergad, Laird W. «Slave Prices in Cuba, 1840-1875», *Caribbean Slavery in the Atlantic World: A Student Reader.* Eds. Shepherd and Beckles. Kingston: Ian Randle, 2000. 527-542.

Bueno, Salvador.»La narrativa antiesclavista en Cuba de 1835 a 1839.» *Cuadernos hispanoamericanos* 451-452 (1988): 169-186.

Burton, Gera C. *Ambivalence and the Postcolonial Subject. The Strategic Alliance of Juan Francisco Manzano and Richard Robert Madden.* New York: Peter Lang, 2004.

Del Monte, Domingo. *Centón epistolario de Domingo del Monte.* Tomo 3 (1836-1838). Ed. Domingo Figarola Caneda. La Habana: Imprenta El Siglo XX, 1926.

— *Centón epistolario de Domingo del Monte.* Tomo 4 (1839-1840). La Habana: Imprenta El Siglo XX, 1930.

— *Centón epistolario de Domingo del Monte.* Tomo 7 (1823-1843). Ed. Manuel Isaías Mesa Rodríguez. La Habana: Imprenta El Siglo XX, 1957.

— *Escritos*. Vol. I. Ed. José A. Fernández. La Habana: Cultural, 1929.

García, Enildo A. «Cartas de Domingo Del Monte a Alexander H. Everett.» *Revista de Literatura Cubana* 7.13 (1989): 105-148.

Hedrick, Joan. D., editor. *The Oxford Harriet Beecher Stowe Reader.* Nueva York: Oxford UP, 1999.

Hernáldez Morelli, Rolando. «Noticias, Lugar y texto de "Un niño en La Habana", especimen narrativo inédito de 1837». *Círculo* 15 (1986): 73-84.

Kutzinski, Vera. *Sugar's Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1993.

Lewis Galanes, Adriana. «El Álbum de Domingo del Monte (Cuba, 1838/39).» *Cuadernos hispanoamericanos* 451-452 (1988): 255-265.

López Cruz, Humberto. «*Petrona y Rosalía*. Tanco como innovador subversivo.» *Revista cultural Lotería* 425 (1999): 103-110.

Luis, William. *Literary Bondage: Slavery in Cuban Narrative.* Austin: U of Texas P, 1990.

— «Juan Francisco Manzano: entre la oralidad y la escritura.» *Del Caribe* 31 (2000): 33-40.

— «Introducción.» Juan Francisco Manzano. *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos*. Edited by William Luis. Madrid: Editorial Iberoamericana/Vervuert, 2007. 13-69.

Marrero, Levi. *Cuba: Economía y sociedad*. Vol. IX. Madrid: Ed. Playor, 1983.

Méndez Rodenas, Adriana. «Tropics of Deceit: Desire and the Double in Cuban Antislavery Narrative.» *Cuban Studies* 28 (1998): 83-99.

— «Incesto e identidad en *Cecilia Valdés*: Villaverde y el origen del texto.» *Cuba en su imagen: Historia e identidad en la literatura cubana*. Madrid: Editorial Verbum, 2002. 53-71.

Moreno Fraginals, Manual. *El ingenio*. *Complejo económico social cubano del azúcar*. 3 Vols. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1978.

Murray, David R. «Richard Robert Madden: His Career as a Slavery Abolitionist». *Studies—An Irish Quarterly Review.* Vol. 61, no. 241 (Spring 1972), 41-53.

— *Odious Commerce: Britain, Spain, and the Abolition of the Cuban Slave Trade.* Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

Romeo Fivel-Démoret, Sharon. «The Production and Consumption of Propaganda Literature: The Cuban Anti-Slavery Novel.» *Bulletin of Hispanic Studies* 66.1 (1989): 1-12.

Schulman, Ivan. «The Portrait of the Slave: Ideology and Aesthetics in the Cuban Anti-Slavery Novel.» 1977. *Caribbean Slavery in the Atlantic World: A Student Reader.* Eds. Shepherd and Beckles. Kingston: Ian Randle, 2000. 1077-1086.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America.* Berkeley: U of Caifornia P, 1991.

Tanco, Felix. «Escenas de la vida privada en la isla de Cuba.» *Cuba contemporánea* 39.156 (1925): 255-288.

Fecha de recepción: 05/05/2014
Fecha de aceptación: 07/10/2014

América sin nombre, nº 19 (2014) 73-81
DOI. 10.14198/AMENSN.2014.19.08
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Esclavitud, blanqueamiento y modernidad periférica en Cuba Gaspar Betancourt Cisneros *El Lugareño*

JOSÉ GOMARIZ
Florida State University

Con la trata crece cada año el número
de los naturales enemigos de la raza blanca.
Domingo del Monte

José Gomariz
Coordinador del Programa de Estudios Hispánicos y Profesor Asociado de Literatura Hispanoamericana y del Caribe en Florida State University. Sus investigaciones sobre Cuba y el Caribe abordan los procesos de transculturación y de construcción de la identidad, especialmente en el discurso esclavista de la primera mitad del siglo XIX, así como la representación y crítica de la modernidad en la obra de José Martí. Sus artículos sobre Cuba y el Caribe han aparecido en *Casa de las Américas*, *Caribbean Studies*, *Cuban Studies*, además de otras publicaciones de América y Europa. En su libro *Colonialismo e independencia cultural* examina el papel que los procesos culturales e históricos desde la independencia al modernismo han protagonizado en la representación literaria del intelectual hispanoamericano. Ha sido Profesor Invitado en el Departamento de Estudios Literarios de la Universidad de La Habana y Profesor Visitante de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Utrecht.

RESUMEN

A la hora de examinar el pensamiento reformista cubano de la primera mitad del siglo XIX, la crítica se ha centrado sobre todo en los escritores de La Habana y de Matanzas, entre los que se destaca Domingo del Monte. Este artículo aborda la obra de uno de los escritores reformistas más controversiales de la periferia cubana, que fuera amigo de Del Monte y de los escritores de su círculo literario: Gaspar Betancourt Cisneros, conocido como El Lugareño y originario de Camagüey. Este artículo analiza las estrategias discursivas y las disyuntivas culturales a las que se enfrentaba El Lugareño en su búsqueda y puesta en práctica de soluciones alternativas al régimen esclavista colonial. Si bien los medios eran cuestionables —blanqueamiento, anexión— su objetivo primordial, lejos de abolir la esclavitud, era preparar un futuro en el cual Cuba fuera independiente de España.

Palabras clave: esclavitud, blanqueamiento, modernización, periferia.

ABSTRACT

When analyzing Cuban reformist thought of the first half of the 19th century, critics have mostly focused on writers from Havana and Matanzas, and especially on Domingo del Monte. This article approaches the work of one of the most controversial writers of the Cuban periphery, who was also a friend of Del Monte and the writers of his literary circle: Gaspar Bentancourt Cisneros, also known as El Lugareño, who was born in Camagüey. This article analyzes the discursive strategies and the cultural dilemmas faced by El Lugareño in his search and implementation of alternative solutions to the colonial slave regime. However questionable his means were —whitening, annexation— his ultimate goal, far from the abolition of slavery, was to prepare a future in which Cuba would be independent from Spain.

Keywords: slavery, whitening, modernization, periphery.

Casa de caldera del Ingenio Santa Rosa. Domingo Aldama. «El ingenio tiene 300 esclavos, 30 chinos y doce operarios blancos». *Los ingenios* (1857) de Justo G. Cantero.

El pensamiento progresista cubano y la esclavitud

A los pensadores ilustrados Francisco de Arango y Parreño (1765-1837) y José Agustín Caballero (1771-1835), les siguió un amplio elenco de jóvenes escritores cuyas ideas críticas del sistema colonial español contribuyeron a formar un discurso literario y cultural reformista que tuvo vigencia en Cuba en la primera mitad del siglo XIX. Entre el nutrido repertorio de intelectuales se encontraban los primeros escritores que partieron al destierro, en aumento éste conforme avanzaba el siglo. El poeta José María Heredia (1803-1839) y el padre Félix Varela (1788-1853) fueron los primeros grandes desterrados. Heredia huyó de Matanzas a Boston en 1823, tras la fallida Conspiración de los Soles y Rayos de Bolívar contra el gobierno colonial; ese mismo año Varela, que se encontraba en España como representante de La Habana en las Cortes, logró escapar a Estados Unidos —a través de Gibraltar, colonia británica de ultramar— cuando éstas se disolvieron al filo de la reacción absolutista monárquica. En las dos décadas siguientes, José Antonio Saco (1797-1878) fue primero desterrado de La Habana y posteriormente deportado a Estados Unidos —rondaba el año 1834— por su crítica del sistema de producción esclavista; mientras que casi una década después en 1843, Domingo del Monte (1804-1853)[1] abandonó Cuba, como medida de precaución ante posibles represalias del gobierno colonial al iniciarse una serie de rebeliones de esclavos que culminaría con la represión de la Conspiración de la Escalera (1844), de las cuales era, sino simpatizante, conocedor. Del Monte, como Varela en San Agustín, vivió el resto de su vida desterrado en Madrid. El éxodo cubano del siglo XIX siguió con pujanza en su segunda mitad, hasta que finalmente concluye el siglo con su último gran desterrado y el único de los escritores citados que murió en tierra cubana: José Martí (1853-1895).

Si bien la actividad revolucionaria independentista es la principal razón de ser de intelectuales de la segunda mitad del XIX como Martí, la esclavitud es «el asunto» —así se le aludía— de los de la primera. De Arango y Parreño a Del Monte, la mayor parte de los escritores epocales eran antiesclavistas, pero sin llegar al abolicionismo, entendido éste como liberación del sujeto esclavo —más que los intereses humanos, les preocupaba los intereses de clase y culturales. El miedo a una rebelión de esclavos como la acaecida en Haití en 1791, unido a la de una identidad cubana limitada al sujeto de ascendencia europea, puso freno a cualquier deseo de apoyar la emancipación de los esclavos, así como de lograr la independencia, pospuesta hasta fines de la segunda mitad del siglo. Es más, aunque parte de los criollos blancos sentía que su identidad era distinta de la de España, no por ello se dejaban de considerar en muchos casos, como escribe el mismo Del Monte, «españoles de Cuba» (*Escritos* 1: 38). El término español, sin embargo, se utilizaba más como distintivo racial que como adhesión a la metrópoli. Si bien estos escritores reformistas mantenían una posición crítica respecto a la esclavitud, dicha labor, como sugiere Manuel Moreno Fraginals, se limitaba al ámbito de la literatura y su objetivo final era el blanqueamiento de la sociedad cubana. Es decir, como se ha referido Juan Loveluck al ensayo hispanoamericano, tenía un carácter instrumental. Así, al referirse a la producción literaria del entorno delmontino, el historiador la describe como «el antiesclavismo literario de los amos de esclavos» (*Cuba/España* 194). Sin embargo, hubo escritores notables que fueron la excepción: José María Heredia, Juan Francisco Manzano (1797-1853), Gabriel de la Concepción Valdés *Plácido* (1809-1844) —este último ejecutado en el proceso de La Conspiración de la Escalera. Si exceptuamos a dichos poetas, y tomamos en consideración que la posesión de esclavos formaba parte del patrimonio de todo aquel sujeto colonial, por lo general blanco, que alcanzaba cierta posición económica en Cuba, la opinión de Fraginals no carece de fundamento. En su segundo testamento[2] fechado en La Habana en 1864, Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), entre «sus bienes existentes» declara «cinco negros emancipados; uno ídem nacido en casa, y un chino contratado» (En Figarola-Caneda 33). Por tanto, el patrimonio de la escritora en Puerto Príncipe (Camagüey), Cuba, contaba con un culí chino y varios afrodescendientes —en 1869, y precisamente en Camagüey, se proclamó por vez primera la abolición de la esclavitud en

1
Sobre Del Monte y su círculo literario, ver la biografía de Urbano Martínez Carmenate *Domingo del Monte y su tiempo* (1997), así como el ensayo de William Luis *Literary Bondage* (1990). En el ámbito de la ficción, en *La novela de mi vida* (2002), de Leonardo Padura, se narra con aguda mirada del presente la complicada relación del poeta romántico José María Heredia con Del Monte.

2
Sobre los testamentos de Gertrudis Gómez de Avellaneda, el destacado artículo de María del Carmen Simón Palmer ofrece importantes detalles poco conocidos de la excelente autora camagüeyana: «"Lego a la tierra de que fue formado, éste mi cuerpo mortal." Últimas voluntades de Gertrudis Gómez de Avellaneda.» *Revista de Literatura* (124) 2000: 525-70.

Cuba Libre, área del oriente cubano liberada por los revolucionarios independentistas[3]. Si pensamos en el principal promotor de la cultura cubana de su tiempo e incomparable organizador de tertulias literarias, Domingo del Monte, su matrimonio con Rosa Aldama —hija del vasco Domingo Aldama, uno de los grandes propietarios de esclavos e ingenios de Matanzas— le valió como dote matrimonial una generosa suma de su suegro la cual le ayudó a sufragar su destierro en Madrid.

Aunque los contertulios delmontinos estaban en contra del tráfico de esclavos —el comercio directo con Africa fue declarado ilegal en los tratados hispano-británicos de 1817 y de 1835— no por ello abogaban por la abolición de la esclavitud. Apoyaban una emancipación gradual en consonancia con las propuestas de Arango y Parreño[4], así como con las ideas de la memoria que Varela preparó para las Cortes españolas en 1822. Entre otras provisiones, la metrópoli debía ofrecer compensación económica a los amos de esclavos para su manumisión. Pero aún de mayor preocupación para ambos en esa época era la escasez de población blanca y el aumento de afrodescendientes en Cuba, sobre todo en las ciudades.

El proyecto cultural de los criollos reformistas era blanquear la nación mediante el aumento de la población blanca y la eliminación gradual de la población de origen africano. Rebecca J. Scott indica que el porcentaje de blancos en las labores agrícolas logró alcanzar casi el 30% hacia 1868, incluyendo a los campesinos chinos que llegaron entre 1847-1874 («Gradual Abolition» 189). Mediante el blanqueamiento, como sería conocida en Cuba la limpieza étnica, el criollo blanco se convertía en el continuador de la llamada limpieza de sangre de la metrópoli; salvo que en la colonia la hegemonía cultural del cristiano viejo fue reemplazada por la del fenotipo del criollo blanco —aunque para demostrar su linaje y pureza ambos tuvieran que recurrir en última instancia a documentos oficiales[5]. Con objeto de promover sus intereses raciales y culturales —lo que entendían por europeizar como medida de contención y gradual eliminación de la llamada africanización de Cuba— los intelectuales reformistas criticaban el comercio de esclavos, al tiempo que promovían la inmigración blanca, pedían la deportación de los negros libres y proponían la fundación de nuevas comunidades en el campo para que fueran pobladas con emigrantes blancos españoles y mujeres negras y mulatas procedentes de los centros urbanos, sobre todo de La Habana. Los intelectuales cubanos de la primera mitad del XIX querían, como sugiere Fraginals, «la eliminación (no la liberación) de los negros» (*Cuba/España* 196)[6].

Tanto la ficción como el ensayo de la época servían para criticar la esclavitud y promover el blanqueamiento. Debido a la censura colonial, los textos de los escritores que participaban en las tertulias delmontinas se distribuían de forma manuscrita entre la élite reformista con el objeto de persuadir a los lectores a favor de la causa antiesclavista, o bien se escribían para su difusión fuera de Cuba, como fue el caso del cuento «Petrona y Rosalía» (1838) de Félix Tanco (1797-1871) y la *Autobiografía* (1835-1839) de Juan Francisco Manzano (1796-1853), entre otros textos. Si bien los manuscritos clandestinos tenían un papel instrumental para promover las ideas antiesclavistas, por su parte, el mundo editorial floreció en las décadas de 1830 y 1840, debido sobre todo a la iniciativa de Del Monte. En La Habana, Del Monte fundó *La Moda o el Recreo Semanal del Bello Sexo*, participó en la creación de la *Revista Bimestre Cubana*, además de ayudar a Manzano a publicar en el *Aguinaldo Habanero* algunos de sus destacados poemas como «Mis treinta años» y «Una hora de tristeza» (1837). Fuera de La Habana aparecían también revistas y periódicos, como *La Aurora de Matanzas* y *La Gaceta de Puerto Príncipe*, que contribuyeron al auge de la vida cultural cubana. En este último periódico publicó gran parte de sus ensayos Gaspar Betancourt Cisneros «El Lugareño» (1803-1866), uno de los intelectuales de mayor acervo cultural de la época vinculados al círculo delmontino.

Al abordar el pensamiento reformista de los escritores cubanos de fines de la primera mitad del siglo XIX, la crítica se ha centrado sobre todo en los escritores de La Habana y Matanzas —principales centros de producción y, en el caso de La Habana, del poder político colonial— entre ellos Del Monte que fue, como lo describió Martí, «el más real y útil de los cubanos de su tiempo» (5: 282). Mediante el estudio de las ideas de pensadores

Columnas neoclásicas del Palacio Aldama (1844). La Habana, Cuba. El español Domingo Aldama construyó esta residencia, la de mayor importancia del siglo XIX, para su familia y la de su yerno, Domingo del Monte. Fotografía de José Gomariz.

3
En su tercer y último testamento, fechado en 1872, no figura la posesión de ningún cubano afrodescendiente, ni culí chino.

4
Sobre la importancia clave de Arango y Parreño en la historia de la esclavitud en Cuba, ver «Francisco de Arango y Parreño: El discurso esclavista de la ilustración cubana» de José Gomariz, en *Cuban Studies* 35 (2004): 45–61.

5
Marriage, Class, and Colour in Nineteenth-Century Cuba de Verena Martinez-Alier sigue siendo una lectura enriquecedora para el conocimiento de asuntos relativos a la llamada pureza racial.

6
En dicho sentido, a mitad de siglo los cubanos reformistas contemplaban ideas parecidas a las de Abraham Lincoln. Antes de la Proclama de la Abolición (1863), Lincoln era partidario de la deportación de afrodescendientes libres —cuya puesta en práctica se debe a anteriores presidentes. Un texto que expone con lucidez las ideas y dilemas de Abraham Lincoln acerca de la esclavitud y la abolición es *The Fiery Trial: Abraham Lincoln and American Slavery* de Eric Foner.

Mural de la Oficina del Historiador de la Ciudad de Camagüey, 2008. Vista parcial. Parque Las Cubanitas, calle Independencia esquina a Ignacio Agramonte. Fotografía de Eduardo Soñora.

Ingenio Armonía. Propietarios Miguel Aldama y José Luis Alfonso. Eduardo Laplante. *Los ingenios* (1857) de Justo Germán Cantero.

CLÁSICOS CUBANOS

GASPAR BETANCOURT CISNEROS

ESCENAS COTIDIANAS

como El Lugareño y de la puesta en práctica de sus proyectos modernizadores, tanto en el ámbito de la cultura como en el de la ciencia y la economía, proponemos una visión desde la periferia insular de esa conflictiva primera mitad de siglo.

El Lugareño

El Lugareño compartió las ideas modernizadoras de la intelectualidad reformista criolla. Fue coetáneo e íntimo amigo de Del Monte; en Filadelfia, Saco le dio clases de filosofía basadas en la obra de Varela. La obra de Saco se deja entrever en su escritura, sobre todo la «Memoria sobre la vagancia en la Isla de Cuba» (1832), a la cual se debe tanto el nombramiento del autor bayamés como socio de mérito de la Sociedad Económica de Amigos del País, como el subsiguiente destierro. Mientras que en La Habana la Sociedad Económica, de la cual Del Monte también era miembro, construyó el ferrocarril a Matanzas con apoyo financiero de la familia Aldama («Memorial». En Vidal Morales y Morales 1: 266), en Camagüey, El Lugareño promovió la construcción de la línea férrea que le dio a su ciudad salida al mar por el puerto de Nuevitas, lo cual le valió el nombramiento como miembro honorífico de la Sociedad Patriótica de La Habana en 1843.

Pero además de realizar proyectos de modernización urbana y cultural en su ciudad natal, el escritor camagüeyano llevó a cabo ensayos con mano de obra blanca en sus propiedades rurales, al igual que la familia Aldama hizo en alguno de sus ingenios de Matanzas. Los proyectos de modernización tenían como denominador cultural común el blanqueamiento de la población: en el campo de la educación, mediante la creación de nuevas escuelas para blancos; en el agrícola, con la división de los latifundios, en claro desafío a la agricultura extensiva de la plantación azucarera, y la llamada colonización —españoles emigrantes llegados a Cuba bajo contrato laboral[7]. Según el pensamiento reformista, la inmigración blanca de colonos y la mano de obra asalariada cubana blanca iría desplazando a los negros esclavos y libres en el sistema de producción hasta convertirse el inmigrante blanco en la principal fuerza laboral. Los pilares del blanqueamiento eran la colonización, la emancipación gradual de los esclavos con compensación para los amos y el cese efectivo de la trata —las leyes vigentes que declaraban ilegal el tráfico de esclavos apenas se acataban, así en el poema XXX de *Versos sencillos* (1891) José Martí rememora un episodio de su niñez cuando en el año 1862 en las proximidades de Matanzas fue testigo del apresamiento de un barco negrero.

En consonancia con sus vínculos ideológicos con la intelectualidad reformista de la época, el modelo socioeconómico y de producción agrícola que El Lugareño creó en sus propiedades de Camagüey, conocidas como el mayorazgo de Najasa, formaba parte del blanqueamiento y de la emancipación gradual. Las ideas que expresó al respecto se hallan sobre todo en sus cartas y artículos publicados en *La Gaceta de Puerto Príncipe* bajo el título de «Escenas cotidianas» y en su correspondencia personal, especialmente la que mantuvo con Saco y con Del Monte. Cuando a fines de 1842 las autoridades coloniales comenzaron a censurar sus escritos a favor de la colonización blanca, le recordó a Del Monte —en vano, pues fueron publicadas el siglo siguiente en el *Centón epistolario* delmontino— que se deshiciera de las cartas que contuvieran alguna crítica de la esclavitud: «Yo quemo vuestras cartas que tratan de esto y confío en que allá haréis vos lo mismo» (*Cartas* 131).

Aunque murió antes del proceso revolucionario de independencia que se inició con la Guerra de los Diez Años (1868-1878), El Lugareño podría haber formado parte de los patricios cubanos dignos de elogio por parte de los escritores modernistas Julián del Casal y José Martí que, en sus respectivos artículos «La antigua nobleza» (1888) y «Vindicación de Cuba» (1889), se refieren a aquellos patricios que sacrificaron y abandonaron de forma voluntaria sus riquezas para unirse a la lucha por la emancipación de Cuba. El Lugareño incluso rechazó el perdón del gobierno

7
Sobre la colonización blanca, ver «"El Lugareño" contra la esclavocracia: Las cartas de Gaspar Betancourt y Cisneros (1803-1866)» de Manuel de Paz Sánchez.

colonial. En 1851 le comunica al apoderado gubernamental de sus bienes: «Desde que me resolví a conspirar contra el Gobierno español, o más bien, contra la dominación de España en Cuba, di por perdidas todas mis propiedades y no he pensado más en recobrarlas sino con la independencia de la Isla de Cuba y un gobierno propio, libre y digno de la civilización de sus hijos» (*Cartas* 358).

A modo de comparación, Del Monte, gran reformista y figura controvertida y, por tanto, no menos sujeta al elogio y a la crítica que El Lugareño, fue acusado por Plácido, bajo tortura, de haber participado en la Conspiración de la Escalera (1844); pero, en contraste con El Lugareño, Del Monte esperaba recibir el perdón del Capitán General Leopoldo O'Donnell cuando en 1844 envió una carta abierta al periódico parisino *Le Globe* desmintiendo cualquier vínculo con dicha conspiración. Sin embargo, en un memorial —posterior a la negativa del Capitán General— dirigido al gobierno español se refiere a O'Donnell como «simple jefe militar, ignorante y olvidadizo de su deber, y que sólo puede saquear y arruinar la isla bajo el pretexto de gobernarla» («Memorial» 1: 279).

Pero ya a temprana edad el joven Betancourt Cisneros mostró sus deseos de independencia. En 1823, al año de llegar a Filadelfia para completar sus estudios, el camagüeyano parte con otros cubanos a pedir ayuda a Simón Bolívar para llevar a cabo la independencia de Cuba —se trataba de conseguir apoyo para la que resultó fallida conspiración, conocida como Los Rayos y los Soles de Bolívar, en la que también participó Heredia. Llega al puerto venezolano de La Guaira, pero regresa a los Estados Unidos sin el apoyo del Libertador. Su residencia de doce años y su posterior exilio en los Estados Unidos, fueron instrumentales en la formación de sus ideas sobre la modernización cultural y económica que expuso en sus escritos y llevó a cabo en sus propiedades de Najasa. Respecto a su pensamiento económico, varios críticos del XIX, entre ellos Manuel de la Cruz («Gaspar Betancourt Cisneros» 269) y Francisco Calcagno (*Diccionario biográfico cubano* 109), le otorgan en la modernización de Camagüey un papel semejante al que en La Habana en décadas anteriores tuvo Arango y Parreño, el principal pensador cubano del liberalismo económico de la época.

La modernización tecnológica

Carro de transportar caña. Casa de Africa. La Habana, Cuba. Fotografía de José Gomariz.

En 1833 se construyó en Charleston la vía férrea más larga del mundo: 136 millas. Uno de los proyectos modernizadores del Lugareño en Puerto Príncipe fue la construcción del ferrocarril, cuyo ingeniero principal fue el norteamericano Benjamín Wright. Aunque el proyecto tuvo que sortear serios obstáculos financieros y políticos a lo largo de una década, el ferrocarril se llegó a convertir en una realidad. En una carta a Saco fechada en 1849, El Lugareño le informa que ya se habían construido 30 millas de la vía férrea y sólo faltaban 16 para comunicar Puerto Príncipe con el mar.

Placa en la casa natal de Gaspar Betancourt Cisneros El Lugareño. Calle Lugareño esquina a Hermanos Agüero, Camagüey. Fotografía de Eduardo Soñora Varona.

Además de la importancia que tuvo para revitalizar el comercio de la región, el tren representaba junto al hierro uno de los símbolos de la modernidad y del progreso de la época. Según Martí en su prólogo al «Poema del Niágara» (1882): «los ferrocarriles echan abajo la selva» (6: 227). Pero además de obtener conocimientos sobre los avances tecnológicos en Estados Unidos, el Lugareño aprendió hábitos, prácticas de trabajo y de producción propias del sistema socio-económico estadounidense que dominaba en el noreste industrial del país y se extendería, después de la Guerra Civil Americana, a los estados del Sur.

PATRIA

La modernización laboral

El Lugareño se formó una concepción ética del trabajo distinta a la que imperaba en la economía, la sociedad y la cultura cubana colonial basada en la esclavitud. Su visión modernizadora se debió en gran parte a su residencia en Nueva York y Filadelfia a partir de 1823 y en su posterior exilio de 1846. En el Sur de Estados Unidos, sin embargo, las condiciones de la sociedad eran semejantes a las de Cuba, según observó Martí en su artículo publicado en *Patria* «La verdad sobre los Estados Unidos» (1894). Escribe el poeta cubano que «donde hubo esclavos negros, el carácter dominante es tan soberbio, tan perezoso, tan inclemente, tan

desvalido como pudiera ser, en consecuencia de la esclavitud, el de los hijos de Cuba» (*En los Estados Unidos* 1754). Debido en parte a su experiencia en el Noreste de Estados Unidos, el Lugareño pone en cuestión la productividad del sistema esclavista. En la sociedad esclavista, el trabajo manual y el servicio doméstico se consideraban actividades impropias de la población blanca, aunque ésta fuera de condición pobre. Como expresa El Lugareño en una de sus escenas, están «envilecidos por la opinión los oficios a que pudieran dedicarse las mujeres pobres» (80). Por su parte, Varela indica que la remuneración por el trabajo doméstico era elevada debido a la escasez de trabajadores dedicados a labores manuales (293) —éstas solían recaer mayormente en la población esclava y libre afrodescendiente—; sin embargo, la aserción está en parte motivada por el interés cultural en promover la inmigración blanca que, según se desprende de las ideas de Varela, al crear mayor competitividad y diversidad laboral abarataría costos.

Uno de los medios posibles y de aplicación inmediata para sustituir la mano de obra esclava por la asalariada consistía en la incorporación al proceso productivo de las capas de desocupados blancos procedentes de los estratos socioeconómicos menos privilegiados. Este proyecto enlazaba con las mejoras en la producción, pero sobre todo con la idea del blanqueamiento. Como indica Scott: «this belief was distinctly tinged with racism; its modern counterpart is based on the notion that only free labor is compatible with mechanization» (*Slave Emancipation* 26). Cuando en Najasa uno de los primos del Lugareño se opone a la utilización de colonos blancos en las tareas agrícolas, El Lugareño lo describe como «ennegrado, y le hemos de blanquear» (*Cartas* 71). Como observamos en este comentario racial del escritor camagüeyano, el blanqueamiento no sólo compete al color de la piel, sino que tiene una importante vertiente cultural. Aunque en las primeras décadas del XIX se pudiera asociar con el proceso de aculturación al que se sometía a los esclavos para restarles beligerancia de modo que fueran maleables y productivos para mejor integrarlos en el sistema de producción esclavista, el blanqueamiento en el discurso del Lugareño y sus coetáneos tenía como objetivo la extinción de la esclavitud mediante la eliminación de los esclavos.

Las reflexiones sobre el trabajo, la pobreza y las críticas a la vagancia e indolencia en las *Escenas cotidianas* están destinadas a resaltar los beneficios económicos de la mano de obra asalariada blanca y a indicar que la esclavitud no sólo debilitaba la fibra moral de la sociedad, sino que era contraproducente y por tanto innecesaria —en consonancia con otros discursos del blanqueamiento como los de Domingo del Monte y Gertrudis Gómez de Avellaneda[8]. Como escribe W. E. B. DuBois en *The Suppression of the Slave-Trade* (1896): «moral sense offers little resistance to economic demand» (168). El interés personal, en palabras del Lugareño, «hace que el trabajo del hombre libre sea mejor y más barato que el del esclavo» (*Escenas* 82). De igual modo, la división de las grandes propiedades —así los mayorazgos— en pequeñas propiedades agropecuarias contribuirían, según el escritor, a una mayor productividad y promoverían la estabilidad necesaria para que ésta se llevara a cabo sin interrupciones (*Escenas* 140). De manera velada, en el siguiente comentario de las *Escenas cotidianas* El Lugareño alude a la economía de plantación, a la esclavitud y a las rebeliones de los esclavos: «Una sociedad donde haya mil *propietarios*,» escribe, «vive más tranquila que otra donde sólo hay cien, y novecientos *proletarios*» (157-58). En consecuencia, los proyectos de modernización laboral del Lugareño presentan un desafío al sistema de producción esclavista.

La modernización cultural

Su interés en la creación de nuevas escuelas públicas[9] destinadas a la formación profesional, como la que fundó para niñas pobres en la localidad de Nuevitas, está en consonancia con la promoción del trabajo asalariado: «Por este sistema,» propone El Lugareño, «dentro de pocos años todas las artes y oficios pasarían a manos de nuestros niños pobres.» (*Escenas*100). La fuerza laboral blanca cubana junto a la de los colonos llegados de España sustituirían de forma paulatina a los esclavos y a los libertos que contaran con oficio. Esta premisa puede ayudar a comprender la motivación racial que hubiera podido tener el gobierno colonial para cerrar la mayor parte de los pequeños negocios de mulatos y negros libres durante la Conspiración de la Escalera (1844). En este caso coincidían

8
Para el pensamiento de ésta última al respecto, ver «Gertrudis Gómez de Avellaneda y la intelectualidad reformista cubana: Raza, blanqueamiento e identidad cultural en *Sab*.»

9
En La Habana es de nuevo la Sociedad Económica, también conocida en sus orígenes como Sociedad Patriótica, además de otros nombres a lo largo de su historia, la que funda la primera escuela pública en 1793.

tanto los intereses económicos y culturales de criollos como los de la metrópoli. La colonización blanca ayudaría a modernizar la fuerza laboral, así como la economía, al hacerla más productiva y competitiva, según opina El Lugareño; además, modernizaría la sociedad, pues resolvería lo que a principios de la década de 1830 Arango y Parreño denominó la «preocupación del color» (2: 536) y que a fines de siglo XIX Manuel de la Cruz llamó, pensando en la raza, «el equilibrio de las clases» (268).

Mediante la colonización y el cese de la trata, el blanqueamiento representaba para El Lugareño «la única áncora de nuestra esperanza y salvación» (*Cartas* 125). Para promover la colonización y para que se cumplieran las leyes que prohibían el tráfico de esclavos, a veces esgrimía en sus escritos el miedo a una rebelión de esclavos como estrategia de persuasión; sin embargo, no temía una rebelión de esclavos como la que aconteció en Haití en 1791 —en este sentido sigue una estrategia discursiva en la línea de Arango y Parreño. Así escribe que el gobierno de la isla vecina «es un gobierno estúpido, insignificante, impotente, de orangutanes» (*Escenas* 127) —este tipo de discurso racista y colonialista es extensible a gran parte de sus coetáneos criollos[10].

Si el tren cifra la modernidad tecnológica, el blanqueamiento simboliza la cultural. Ambos símbolos modernizadores se completan en el discurso ilustrado y en las prácticas socioeconómicas del Lugareño. Así le comunica a Del Monte: «Acá se trabaja bien así en camino de hierro como en colonización blanca» (*Cartas* 144). Es más, durante el periodo en que era partidario del anexionismo —sin que por ello fuera adepto a las expediciones que Narciso López organizó con voluntarios del Sur de Estados Unidos a mediados del siglo XIX— El Lugareño veía la anexión a los Estados Unidos como un cálculo para sus intereses culturales y de clase. Según el escritor, como los cubanos no estaban aún preparados para el autogobierno[11], además de facilitar la independencia, la anexión prevendría una futura rebelión de esclavos y se convertiría en un paso decisivo para el blanqueamiento (*Cartas* 319) —de más decir que acabado el monopolio colonial español, la anexión contribuiría a agilizar aún más la exportación de productos agrícolas cubanos a Estados Unidos[12].

La república imaginada de Camagüey

Al comentar el ensayo de Domingo del Monte «El movimiento intelectual en Puerto Príncipe» (1838), El Lugareño menciona el carácter demócrata de los camagüeyanos frente al aristocrático de los habaneros. El Lugareño intentó hasta el final de sus días dividir su mayorazgo, acción que sólo era posible con permiso gubernamental. Sin olvidar que lo hacía con el blanqueamiento en mente, su talante parecería hasta cierto punto, en términos actuales, multicultural cuando establece comunidades laborales en fundos para que trabajaran juntos negros y colonos españoles, «sin distinción» (*Cartas* 138); salvo el dato importante de que blancos y negros estaban segregados cuando se trataba de comer y que el objetivo del trabajo conjunto era probar que los blancos tenían mayor capacidad laboral. Como le comunica a Del Monte respecto a su deseo de blanquear una de sus propiedades en Najasa: «Esto será mejor que un artículo de Colonización» (*Cartas* 76).

En el discurso del Lugareño los grupos de trabajadores asalariados y la provincia de Camagüey representan una «comunidad imaginada» —seguimos el concepto de Benedict Anderson que, en última instancia, se refiere a la identidad cultural— y en proceso de blanqueamiento que ofrece un modelo alternativo a la producción esclavista colonial. En una carta de 1841 a José de la Luz y Caballero se refiere a los colonos catalanes que para decidir quienes serían los supervisores del trabajo, «A fuer de trabajadores,» explica El Lugareño, «eligen al más trabajador, y aquello es una república y una mansión de seguridad y paz y laboriosidad. ¡Qué ejemplo para los negreros!» (*Cartas* 188). Es más, le asegura a Del Monte que «Si se cortara de raíz la introducción de negros, respondo con mi cabeza, que los potreros del Príncipe darían la ley y servirían de modelos de orden y utilidad» (*Cartas* 79).

El desafío del Lugareño fue premonitorio, pues como indica Federico Córdova en su biografía del escritor, O'Donnell lo amenazó precisamente con arrancarle la cabeza antes de desterrarlo en 1846 por sus actividades contra el tráfico de esclavos (102). La hegemonía colonial consideraba abolicionista, anglófilo, e independentista, a quien diseminara ideas sobre el cese de la trata y la colonización blanca, así como cualquier comentario crítico sobre la es-

10
Por otro lado, la colecta que hizo en Camagüey en 1840 para comprar la libertad de un esclavo al cual se le habían amputado dos pies, y sus amos, en palabras del escritor, «lo hacían servir lo mismo que un hombre sano» (*Cartas* 181), es también emblemática del proceder del Lugareño. Hasta cierto punto muestra la contradicción en que se sitúa, de forma ocasional, el sujeto respecto a la cultura dominante.

11
Sin duda, el escritor tenía en mente las beligerancias internas en que estaban sumidas buena parte de las recién creadas repúblicas americanas; sin embargo, el dilema cultural en que se dirime El Lugareño le lleva a desear lo que Martí, como advertencia, llamó en su discurso de 1891 en Ybor City «la perpetuación del sistema colonial en nuestra vida, con novedades de uniforme yanqui» (4: 273).

12
Según Fernando Ortiz, hacia 1850 el comercio entre Cuba y Estados Unidos es mayor que entre la colonia y la metrópoli (*Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. En *Etnia y sociedad* 160).

clavitud, aunque fuera velado. Como comenta con preocupación El Lugareño: «propalan que nosotros aspiramos a la emancipación de los esclavos, y a la de la Isla» (*Cartas* 83). De igual modo, le dice un letrado camagüeyano que «suprimir la trata y proteger la inmigración blanca es dar primer y segundo repique de la Independencia» (*Cartas* 80). El Lugareño y los intelectuales progresistas de su época comprendieron perfectamente que para acabar con el dominio colonial español era condición necesaria acabar con la esclavitud; pero debido a su limitada visión de la identidad cubana, concebida ésta en un estrecho marco cultural que excluía a los cubanos afrodescendientes y que sobre todo tenía en cuenta los intereses económicos de la burguesía criolla, nunca estuvieron dispuestos a promover la abolición.

La República de las Letras Cubanas

Se ha escrito que los intelectuales de la primera mitad del XIX eran autonomistas, anexionistas e independentistas, así como antitratistas, antiesclavistas e incluso abolicionistas —éstos eran excepción. Los escritos del Lugareño nos ofrecen la oportunidad de reflexionar sobre las posiciones y los ajustes que desde la periferia colonial adoptó el pensamiento reformista criollo cubano para la eliminación gradual de la esclavitud y el mantenimiento de su hegemonía cultural[13]. En una carta a Saco, El Lugareño menciona que la obra del bayamés fue utilizada para apoyar todo tipo de posiciones políticas, muchas veces enfrentadas —ese ha sido también el destino de la imagen, más que la obra de Martí, a quien, sin embargo, nunca le cupo duda que era vital acabar tanto con el colonialismo externo como interno. Escribe el camagüeyano que todo el mundo considera «a Saco padre y padrino de éste que es abolicionista, del otro que es emancipista-gradual, independiente absoluto, anexionista condicional, y últimamente hasta los leales colonos de España dicen que cual es su padre así serán ellos» (*Cartas* 337). En lo que sí había consenso entre la intelectualidad epocal era en el modelo de emancipación gradual para acabar con la esclavitud de una forma ordenada, sin perjuicios económicos para los amos, ni políticos para la hegemonía blanca criolla. Como le asegura a Saco al afirmar su posición contraria al abolicionismo, y en concordancia con la dicotomía civilización y barbarie: «la esclavitud tendrá su término, pero lo tendrá como debe tenerlo: se amputará un miembro gangrenado, pero lo amputará un experto cirujano, y no el hacha de un carnicero» (*Cartas* 307)[14].

Como le explica en una carta de 1852 a José Luis Alfonso, se puede decir que lo fue todo menos un apóstata. Gaspar Betancourt Cisneros El Lugareño fue uno de los escritores de mayor importancia para entender las estrategias discursivas de la intelectualidad reformista cubana, sus dilemas culturales y puesta en práctica de vías alternativas al régimen esclavista colonial. El Lugareño intentó preparar un futuro en el cual Cuba fuera independiente de España; pero también, y en ello radicaba su limitación y contradicción cultural, con una población homogénea y europea —en una nación que se perfilaba con una identidad cultural mestiza—; de ahí en parte su vertiente anexionista y la imposibilidad de lograr la independencia en esa primera mitad del siglo XIX.

Bibliografía

Academia de la Historia de Cuba. *Centón epistolario de Domingo del Monte*. Ed. Domingo Figarola-Caneda *et al*. 7 vols. La Habana: Imprenta «El Siglo XX,» 1923-57.

Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 2006.

Arango y Parreño, Francisco de. *Obras*. 2 vols. La Habana: Ministerio de Educación, 1952.

Betancourt Cisneros, Gaspar. *Escenas cotidianas*. La Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación, 1950.

— *Cartas*. La Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación, 1951.

Calcagno, Francisco. *Diccionario Biográfico Cubano*. New York: N. Ponce de León, 1878.

Córdova, Federico de. *Gaspar Betancourt Cisneros. El Lugareño*. La Habana: Trópico, 1938.

Cruz, Manuel de la. «Gaspar Betancourt Cisneros. El Lugareño.» *Revista Cubana* 19 (1894): 258-76.

Del Monte, Domingo. *Escritos*. Vol. 1 de 2 vols. La Habana: Cultural, 1929.

— «Memorial dirigido al gobierno español sobre el actual estado de Cuba, por un cubano.» *Iniciadores y primeros mártires de la revolución cubana*. 1901. Vidal

13
Sin duda, los criollos cubanos blancos estaban supeditados en su mayoría a los designios del poder colonial español; aunque a su vez, éstos ejercían un forma de colonialismo doméstico, según el concepto de Ken Saro-Wiwa, sobre los cubanos de ascendencia africana.

14
El machete será el futuro símbolo de la emancipación cultural y política en la segunda mitad del siglo XIX.

Morales y Morales. 3 vols. La Habana: Cultural, 1931. 1: 265-79.

Entralgo, Elías. *Doctrina del progreso + Revolución mecánica = El Lugareño*. La Habana, Universidad de La Habana, 1956.

Figarola-Caneda, Domingo. *Gertrudis Gomez de Avellaneda; biografía, bibliografía e iconografía, incluyendo muchas cartas, inéditas o publicadas, escritas por la gran poetisa o dirigidas a ella, y sus memorias*. Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1929.

Foner, Eric. *The Fiery Trial: Abraham Lincoln and American Slavery*. New York: W. W. Norton & Co., 2010.

Loveluck, Juan. «El ensayo hispanoamericano y su naturaleza.» *Los ensayistas* 1.1 (1976): 7-13.

Martí, José. *En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892*. Eds. Roberto Fernández Retamar y Pedro Pablo Rodríguez. Nanterre Cedex, Francia: Allca XX, 2003.

— *Obras completas*. 27 vols. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.

Martínez-Alier, Verena *Marriage, Class, and Colour in Nineteenth-Century Cuba*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1974.

Moreno Fraginals, Manuel. *Cuba/España España/Cuba: Historia común*. Barcelona: Crítica, 1995.

Ortiz, Fernando. *Etnia y sociedad*. Ed. Isaac Barreal. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1993.

Paz Sánchez, Manuel de. «"El Lugareño" contra la esclavocracia: Las cartas de Gaspar Betancourt y Cisneros (1803-1866).» *Revista de Indias*. 58: 214 (1998): 618-36.

Saro-Wiwa, Ken. *A Month and a Day: A Detention Diary*. New York, N.Y., U.S.A: Penguin Books, 1995.

Scott, Rebecca J. «Gradual Abolition and the Dynamics of Slave Emancipation in Cuba, 1868-1888» *The Black Diaspora: Africans and Their Descendants in the Wider World. 1800 to the Present*. Ed. The Black Diaspora Committee of Howard University. Needham Heights, MA: Ginn Press, 1990. 188-208.

— *Slave Emancipation in Cuba. The Transition to Free Labor, 1860-1899*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1985.

Segura Cabrera, Andrés. *Gaspar Betancourt Cisneros (El Lugareño)*, La Habana: La Universal, 1919.

Fecha de recepción: 23/01/2014
Fecha de aceptación: 23/02/2014

Vista panorámica de la Ciudad de Camagüey desde los altos del edificio Lugareño. Fotografía de Eduardo Soñora Varona.

América sin nombre, nº 19 (2014) 82-90
DOI. 10.14198/AMENSN.2014.19.09
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Jorge Camacho
Profesor de español y literatura comparada en la Universidad de Carolina del Sur, Columbia. Ha publicado más de 50 artículos en libros, y revistas prestigiadas como *Iberoamericana*, *Hispanófila* y *The Oxford Literary Cultures of Latin America*. Su último libro se titula *Etnografía, política y poder: José Martí y la cuestión indígena* (2013). Próximamente, la editorial Iberoamericana Vervuert Verlag publicará su ensayo «Miedo negro, poder blanco en la Cuba colonial» (2015).

Patrullando la ciudad: los negros curros de José Victoriano Betancourt

JORGE CAMACHO
University of South Carolina-Columbia

RESUMEN

En este artículo se explora la figura del escritor costumbrista José Victoriano Betancourt en su papel de paseante o *flaneur*. El objetivo principal es definir el impulso racionalizador de este personaje cuando describe las afueras de la ciudad donde vivían los afrodescendientes. En su viaje al otro lado de la ciudad, Betancourt descubre un mundo extraño, de seres mitológicos, que son descritos como los otros, los que no son blancos. Esto le permite a su vez señalar las diferencias entre las razas y los personajes que merodeaban en el bajo mundo habanero.

Palabras clave: Cuba, costumbrismo, ciudad, negros curros, José Victoriano Betancourt.

ABSTRACT

This article examines *costumbrista* writer José Victoriano Betancourt in his role as city walker or *flaneur*. The main objective is to define this character urge to rationalize, while describing the outskirts of the city where blacks lived. In his trip to the other side of the city, Betancourt discovers a strange world populated by mythological beings, described as others, as those who are non-white. This would allow him to pinpoint the differences between the races, and the shady characters that lived in Havana's underworld.

Key words: Cuba, *Costumbrismo*, City, Black *Curros*, José Victoriano Betancourt.

Desde finales del siglo XVIII Cuba experimenta una serie de cambios como el acelerado crecimiento de la población y del perímetro físico de La Habana. Se afianza la trata negrera (legal e ilegal), el desarrollo de la industria del agro, principalmente del café y la caña, el cultivo de los terrenos que colindaban con la capital, y la inmigración francesa de Luisiana y Haití. Como resultado de estas transformaciones, la ciudad que antes permanecía dentro los estrechos límites de las murallas, va expandiéndose cada vez más y el gobierno de Miguel Tacón, Capitán General de la Isla entre 1834 y 1838, lleva a cabo un número significativo de obras (militares, recreativas y económicas) que responderían a las nuevas necesidades de la clase en ascenso. En lo que sigue me interesa abordar la figura del escritor costumbrista en función de paseante o *flaneur* que vendría a representar el impulso racionalizador del letrado en la ciudad moderna. Este letrado se apoyaría en las ciencias naturales y las convenciones del lenguaje para «descubrir» un mundo extraño más allá del perímetro de la ciudad, en que se juntaban lo propio y lo ajeno, la monstruosidad y el entretenimiento, la legalidad y la ilegalidad, los blancos y los negros.

La crónica costumbrista funcionaría de esta forma como «vitrina» de curiosidades, como un espacio racionalizador capaz de instruir y entretener a los lectores al mismo tiempo; un dispositivo de vigilancia, cuya finalidad será observar, tipificar y reconocer aquellos grupos que el sistema colonial iba echando a un lado: los criminales, los esclavos y los negros

cimarrones. Por eso me interesa subrayar en este ensayo la idea del paseo en las crónicas de Betancourt y el gesto compulsivo de escudriñar la ciudad, hablar de sus costumbres y de las nuevas obras arquitectónicas. *La Siempreviva* (1838-1840), la primera revista literaria de Cuba, surge atenta a estas transformaciones, y en su primer número los editores afirman que su objetivo era «publicar nuestras observaciones locales sobre nuestras costumbres, [y] la topografía» (4). No es extraño entonces que la mayoría de sus contribuciones giren alrededor de la experiencia del «caminante» (como se titula una de estas crónicas) y hablen de los aspectos sobresalientes, raros e incluso repulsivos que podían observarse en la Habana de finales de los años de 1830: las retretas en los parques, las ejecuciones públicas, los viajes al interior y los medios de transporte que comunicaban la ciudad con el puerto de Regla.

Entre los escritores de esta generación de cronistas-observadores está José Victoriano Betancourt, un abogado de La Habana que dedica varias crónicas satíricas y poemas del primer número de esta revista a tratar estos temas. Entre sus colaboraciones están la crónica titulada «las bodas» y dos poemas «el jugador» y «el presidiario» (355-357). En estos textos Betancourt se muestra particularmente crítico de las costumbres de los habaneros y en especial de los delincuentes. Su crítica, como las del resto de los colaboradores, parte de un sustrato liberal que rechazaba el juego y la vagancia y creía en el progreso y la educación. Se enmarca dentro de lo que podemos llamar el discurso del progreso y el saneamiento social que fue uno de los objetivos fundamentales de los gobiernos de la época.

En su poema «El presidiario» Betancourt habla de un sujeto urbano que tiene relaciones sexuales con prostitutas, no recibe ninguna educación y la sociedad en lugar de reformarlo, lo manda al presidio. Según Felicia Chateloin, la campaña de saneamiento que llevó a cabo Tacón, cuyo mandato concluyó en 1838, tomó dos formas. Una estaba encaminada a cambiar el estado físico de la ciudad a través del dragado de la bahía de La Habana, la construcción de un alcantarillado que pudiera sacar todos los desperdicios de las casas (que sin embargo vinieron a desembocar en el barrio extramuro de Jesús María, donde vivían los negros y los blancos pobres), y por otro lado, la persecución de los ladrones, asesinos y vagos. De este modo, Tacón «acabó con la tolerancia al juego de los tiempos de Vives», prohibió el porte de armas y construyó una nueva cárcel a la que le puso su nombre (61).

En su crónica, «Los curros del Manglar», publicada originalmente en la revista *El Artista* en 1848, pero que cuenta una anécdota ocurrida muchos años antes, José Victoriano Betancourt narra un paseo que había dado por los barrios marginales de extramuros y habla de los negros que allí vivían. El paseo del cronista al otro lado de la ciudad comienza de forma fortuita cuando un día que hacía mucho calor, se encuentra con un amigo en la calle y este le invita al velorio del hijo de un mulato llamado Timoteo, alias Bilongo. El amigo le dice «ya tú sabes que él es un curro del Manglar, allí observarás las costumbres de esta canalla, y al diario con el artículo» (133). Betancourt acepta la invitación y ambos entran de noche al barrio de Jesús María. Una vez en la casa, Timoteo les presenta a Francisco Prieto, alias Pájaro Verde, que al igual que él había cumplido condena en la cárcel. En la habitación donde tiene lugar el velorio había unas veinte personas de ambos sexos, jugando, bebiendo y comiendo, y ante el rechazo que le causan aquellas personas, el cronista no hace más que repetirse que su objetivo era «observar sus costumbres y pintar aquellas escenas infernales», que de esta forma «no serán perdidas» para la posteridad (135). De modo que nuevamente, lo que separa al cronista de los curros era su fortaleza moral y su propósito de estudiarlos. Él, como Dante, había descendido al infierno y con la ayuda de Virgilio, en este caso su amigo Esteban, podía mostrarle al lector las terribles escenas de aquellos «canallas». Esteban, por otra parte, es un personaje central en esta narración porque nos muestra el vínculo directo que existía entre los negros criminales de extramuros y los «niños» habaneros. Esteban le confiesa al cronista que en la casa nadie lo iba a tocar, porque «Timoteo es mi ahijado, como que yo fui quien le saqué de la cárcel no hace tres meses; allí estaremos más seguros que en la Cabaña» (133). Desde un inicio por tanto el ambiente que se nos va a describir tiene que ver más con el «hampa» y la criminalidad de los negros que con sus costumbres. Los curros no son sujetos «modélicos» sino sujetos «caídos» o «adyectos» en el sentido que utiliza esta palabra Julia Kristeva, desde el punto de vista moral y espiritual. Para Kristeva, lo abyecto es como el cadáver sin la sacralización de Dios ni el análisis de la ciencia. «Es la muerte infestando la vida»,

José Victoriano Betancourt.

LA

SIEMPREVIVA

PERIODICO

A LA JUVENTUD HABANERA.

CONTIENE

Artículos de Ciencias, Literatura, Bellas Artes &c.

Tomo. I.

Capricho, Goya.

con la capacidad de ser algo ficticio y real a un mismo tiempo, ya que tiene la capacidad de ser una «extrañeza imaginaria y una amenaza real» (11). De ahí que Betancourt se apoye en numerosas referencias literarias, entre neoclásicas y románticas, para describir el ambiente de suciedad, violencia, superstición y miedo que caracterizaba el velorio. Todo esto en contraste con su propia forma de ver estas escenas. Entre las referencias literarias de que se vale están el *Paraíso Perdido* de John Milton, *Nuestra señora de París* de Víctor Hugo, e indirectamente también un libro sobre los brujos de Leandro Fernández de Moratín, los cuales le permitirán enfocar la mirada en los negros como si fueran «monstruos» salidos de la noche. Por consiguiente una de las imágenes que más se repiten en este texto es la de los negros curros como animales en cuya fisonomía sobresale algún rasgo físico que inspira repulsión y asco según las convenciones del retrato realista. En referencia al pelo de los curros, Betancourt afirma que «los largos mechones de pasas trenzadas, cayéndole sobre el rostro y cuello, [semejaban] grandes mancaperros, sus dientes cortados a la usanza carabalí» (131). Según Pichardo en su *Diccionario*, el mancaperro era un gusano, de cien pies, cilíndrico y de medio palmo, de un color «verde-negruzco y lustroso a causa del humor que arroja continuamente por cada una de sus articulaciones» (240). Otras descripciones de los negros presentes en el velorio siguen esta lógica grotesca. Una negra, tenía «más concha que una caguama» (134), y otra, «una mulata bigotuda,» su «cabeza parecía una piel de búfalo» (134). Estas imágenes grotescas, sugiero, eran una forma de expresar a través de características externas las cualidades psicológicas o morales de los negros. En los tratados de fisionomía (Aristóteles, della Porta, Lavater y otros) es común hallar las comparaciones entre los hombres y los animales, y estas comparaciones pasaron a formar parte del repertorio de los escritores realistas del siglo XIX e incluso de la nueva ciencia antropológica ya que como decía el científico francés Lepelletier, citado por José Varela de Montes en *Ensayo de antropología*, los seres humanos adquirían los rasgos característicos de los animales de las regiones que habitaban. El moscovita, por ejemplo, se parecía al oso, el negro al mono, el malés al tigre, el árabe al camello, y el indio al buey (143-44). De modo que cuando Betancourt describe a los curros con imágenes animalescas está acentuando la distancia entre el narrador y los sujetos que describe, y crea un ambiente goyesco que le asegura a los espectadores que el hablante no solo se había desplazado a las afueras de la ciudad, sino que había ido a otro mundo donde los hombres se comportaban y parecían animales. No por casualidad, Betancourt menciona a Francisco de Goya como uno de los referentes del texto cuando dice que «la paleta del escritor de costumbres debe contener todas las tintas... desde las grotescas imaginaciones de Goya hasta la sublime idealidad de Rafael» (129). De modo que definitivamente estas descripciones no eran las «sublimes» de Rafael, sino las del pintor y grabador zaragozano y por esta razón Betancourt va a servirse de ellas para transformar a los curros en gusanos, búfalos, caguamas, y arpías que se reúnen en aquel lugar apartado de la ciudad para celebrar un velorio como si fuera un aquelarre. Ese ambiente que mezcla manchas oscuras y claras en la pared de la habitación, hace que el lector recuerde los «caprichos» de Goya donde aparecen también hombres y mujeres con rasgos animalescos, como salidos de una pesadilla. Con estas imágenes Goya alertaba a la sociedad española del daño que podían hacer las supersticiones y la incultura, ya que en estas descripciones el horror y aversión eran una forma de crítica social que el pintor acentuaba con breves comentarios satíricos al pie de cada grabado. En el caso de la crónica de Betancourt, para sorpresa de sus lectores, estos se enteran además que ni siquiera el velorio del niño era lo más importante, ya que este era una excusa para seguir la fiesta y entregarse los negros a «abominables profanaciones» (137). Según Esteban, este era el «tercer velorio» del niño ya que:

> cuando muere algún parvulillo de esta raza... se le vela, se come y bebe sin conciencia toda la noche; y cuando amanece ocultan el cadáver, que depositan en un pozo, para conservarlo intacto con la frescura del agua; de allí le sacan nuevamente tendiéndole y velándole... hasta que corrompido le llevan a enterrar; cada noche es una bacanal o, mejor dicho, la representación del horrible pandemónium que Milton nos pinta con su pincel divino (137).

Mientras traían al niño a la sala, dice el narrador, los familiares y amigos cantaban en coro, «una canción vulgar usada por ellos. Especie de salmodia entre melancólica y lúbrica, que aquella hora, en aquel sitio, y cantada por aquellos monstruos, hería de terror el corazón, y parecía el canto de una maga invocando el

Demonio» (137). ¿Por qué esta invocación al Demonio? Porque Betancourt una vez más observa el velorio a través de sus propias creencias y reconoce en las costumbres y la moral de los negros curros valores contrarios a los cristianos. Recordemos que el sobrenombre del padre del niño, Timoteo, era «Bilongo» y que esta palabra significa «brujería» (152). Betancourt así lo reconoce en el glosario de palabras que incluye al final del poema, y Pichardo en su *Diccionario*, dice que es comparable con la voz indígena «babujal» que significa «espíritu malo que algunos rústicos creen se introduce en el cuerpo de ciertas personas» y agrega «el birongo de los negros bozales» (31). Con esto se nos sugiere que los curros tenían creencias religiosas que iban en contra de las católicas y que por tanto se merecían que fueran doblemente juzgados. De ahí que poco después, afirme que las escenas que sucedían en aquel velorio, entre la embriaguez, la sexualidad y «las obscenidades que vomitaban aquellas harpías; parecíame ver reproducidos, ante mis ojos, los asquerosos sábados (según refiere el autor de un librito precioso titulado: "Un auto de fe en Logroño"), se verificaban en Zurramagurbi (sic)» (139). ¿A qué libro se refería Betancourt? Nada menos que al titulado *Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 7 y 8 de Noviembre de 1610*, publicado en 1811 por Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) bajo el seudónimo de Bachiller Ginés de Posadilla.

El librito, de ciento veinte y ocho páginas, es la relación de un hecho histórico ocurrido en Zagarramurdi, un pueblo de España, cerca de la frontera con Francia y narra el auto de fe llevado a cabo por la Santa Inquisición contra unas brujas y brujos que según declararon habían sido seducidos por el Demonio. Moratín publica el texto de forma íntegra y le agrega unos comentarios y un prólogo donde ridiculiza las confesiones de los condenados y las penas tan tremendas que les fueron impuestas. En total se quemaron a seis brujos y brujas en aquel Auto y se reconcilió a dieciocho que recibieron penas menos severas como el sambenito y cárcel perpetua. Como dice Luis Felipe Vivanco en *Moratín y la ilustración mágica*, en este libro Moratín como casi todos los ilustrados españoles «se pone de parte de la religión y en contra de la superstición o de parte de la razón y en contra de la fantasía» (200). Esto se nota en las notas satíricas a las que somete el texto y en las burlas que hace a las confesiones de los iniciados. Betancourt, cuya arma favorita era también la sátira, debió disfrutar pues de estas descripciones, y al igual que el escritor español debió tomar una distancia prudencial en relación con el Demonio. Entre los rasgos que comparten ambos textos están la fidelidad a la fe católica, el rechazo de las orgías y aquelarres, y las coincidencias en la forma en que los brujos son descritos por los iniciados. Primero, como monstruos y segundo como transgresores de las normas sociales al tener relaciones sexuales entre ellos. Según el auto de fe, el Diablo transformaba a los sectarios en puercos, cabras, ovejas y yeguas para aterrorizar a los vecinos (65). Además, causaba tempestades y creaba maleficios contra las cosechas y las personas. Goya, quien tuvo acceso a este documento al mismo tiempo que Moratín, utilizó como referentes de varios de sus Caprichos las escenas que se mencionan en este libro, entre ellas «Aquellos polbos», «No hubo remedio», «Hilan delgado», «Mucho hay que chupar» y «Miren que grabes!»: un total de diecisiete estampas tituladas «Brujerías» y en las que se ven, en algunas de ellas, a los brujos con rostros y cuerpos de animales. Esta atmósfera repulsiva es la que aparece en el Auto de fe y en las descripciones de Betancourt. Cuando muere algún brujo, dice el Auto, los otros se juntan:

> con el Demonio y sus criados y llevando consigo azadas, van a la sepultura y desentierran a tales muertos y quitándoles las mortajas los parientes más cercanos (con machetes que para ello llevan), los abren, les sacan las tripas y los descuartizan encima de las sepulturas… y se lo comen asado, crudo o cocido (123).

Esta atmósfera de pesadillas es la que aparece en ambos textos, y al comparar el «triple velorio» con estas escenas del siglo XVII español, Betancourt estaba condenando no solo su vida criminal, sino también sus creencias religiosas y sus prácticas «relajadas». Implícitamente además, estaba haciendo lo que la Santa Inquisición en Logroño. En Cuba existe al menos un precedente de estos autos inquisitoriales en el suceso que recogió el obispo de la Habana, Pedro Agustín Morel de Santa Cruz en *Historia de la isla y catedral de Cuba*, y luego reprodujo Fernando Ortiz en *Una pelea cubana contra los demonios*. Me refiero al Acta notarial de las declaraciones y juramento de Lucifer, ocurrido el 4 de septiembre de 1682 en la Villa de Santa Clara. Según

El Aquelarre, Francisco de Goya.

Fundación Fernando Ortiz. La Habana, Cuba. Fotografía de José Gomariz.

Regla. Paseo junto al mar. Fotografía de Paul Niell.

Salón del Palacio de los Capitanes Generales. La Habana, Cuba. Fotografía de José Gomariz.

esta declaración, el cura rector de la parroquial de esta villa, José González de la Cruz, exorcizó «un Demonio de los muchos que dice tenía una Negra Criolla de esta dicha Villa llamada Leonarda, esclava de Pasquala Leal» (598). El momento en que Betancourt fija esta narración coincide además con la fundación en Regla del primer juego de ñáñigos en 1836, quienes al igual que los curros que menciona Betancourt, son de ascendencia carabalí y se mutilan los dientes. Fernando Ortiz en su estudio *Los negros curros* repara en esta coincidencia y al igual que hacen Betancourt, Villaverde y otros escritores costumbristas de esta época, los califica de pícaros, rufianes, chulos y a su mujer, la curra, de ramera, y cuando señala la mutilación de los dientes, a la que hace referencia Betancourt en su crónica, Ortiz afirma que «entre los negros curros no debió de ser característica esta mutilación o debió de perderse bien pronto, pues no la menciona más que JV Betancourt» (53). Ambos asocian sus comportamientos con el «hampa» (palabra que ya utiliza Betancourt), y características peculiares de su vocabulario que en el caso del cronista ayuda a distinguirlos y separarse de ellos. En esta crónica, por consiguiente, los códigos que organizan y dan sentido al texto son los de la ilustración: la claridad, la limpieza, el naturalismo, la crítica al oscurantismo y el rigor de la justicia. En Ortiz, es la etnografía y la criminología. No en vano, los dos eran abogados que ejercieron esta profesión y se enfocaron en los negros curros desde la óptica del poder. En Betancourt, sin embargo, la representación de los curros pasa por códigos sociales típicos del siglo XIX como eran el miedo al negro, su criminalidad, los lugares insalubres donde vivían, y la porosidad que existía entre las castas. Es por esto, que desde el punto de vista del poder colonial, su crónica reproduce las pautas del poder judicial que se empeñaba, a través de distintos bandos, ordenanzas y métodos coercitivos, en reglamentar la vida de los negros. De hecho, ya desde antes el *bando del Conde de Santa Clara* prohibía que los capataces condujeran los cadáveres de los negros a los cabildos para hacer «bayles o llantos al uso de su tierra» y en el acápite número once de este documento se aclaraba que:

> si con motivo de la muerte de algún parvulito se hiciere algún bayle como han acostumbrado las gentes de la ínfima clase, creciendo el desorden hasta el extremo de tener expuesto el cadáver algunos días para continuar en la misma reprehensible diversión, se exigiera al dueño de la casa donde se tengan seis ducados, y a cada uno de los concurrentes cinco (26).

El bando también exigía que el comisario de barrio apuntara los nombres de todos los que estaban presentes para que en caso de reincidencia se destine al dueño de la casa por dos meses al trabajo de obras públicas. No es posible por tanto leer esta crónica sin tener en cuenta estas prohibiciones y la campaña de saneamiento, las obras de alcantarillado, y el temor a las enfermedades contagiosas como el «cólera-morbo» que mató a miles de habaneros en 1833. La crónica y el poema de Betancourt reproducen esta racionalidad del poder, no solo tipificando a los negros según sus apariencias, sino también sugiriendo a través de sus acciones y juicios un mundo completamente opuesto al suyo, donde primaban los presupuestos modernos que la arquitectura neoclásica prescribía: casas amplias, bien ventiladas, limpias y saludables. En contraposición, la casa donde tiene lugar el «triple velorio» era oscura, pequeña y sucia. Estaba llena de personas que se divertían mientras velaban un cadáver putrefacto y pestilente. Además de la contrata de los recogedores de basura, Tacón prohibió que las casas tuvieran caños por donde salía el agua sucia al exterior y mandó a que construyeran sumideros. Todas estas medidas mejoraron notablemente el índice de mortandad, tanto que él mismo dice en su informe que:

> las medidas de aseo y limpieza y la variación de costumbres, influyeron de tal manera en la salubridad

> pública, que siendo la mortandad media en los años anteriores de 5.580 en esta ciudad, en el de 1837 a pesar del aumento de la población y de los estragos del vómito, notables en dicho año, hubo solo 4.725 muertos, es decir, 855 menos (13).

Era de esperarse que Betancourt estuviera también de acuerdo con estas medidas y que uno de los tropos que organicen y den sentido a su narración sea el de la salubridad o el asco que le producía aquellas costumbres de los curros. Esta forma de percibir el velorio sería consustancial al modo en que describe sus cuerpos y rostros, en que reproduce su lenguaje y sus costumbres. De tal forma que las frases y los movimientos que hacen en el velorio son el reflejo inverso del idioma y la actitud que adopta el cronista al contemplar aquellas escenas, ya que este nunca interactúa de frase o gesto con ninguno de ellos y se mantiene como un «bajo relieve de la pared» durante el tiempo que está en la casa (139). Desde allí observa con una mezcla de «gozo» y repugnancia cómo actuaban los curros, acotando cada diálogo con sus propias descripciones, y haciendo ver la violencia que suponía aquella reunión. En tal caso, su participación en el velorio simula la de un mirón, la de un Dios que desde su altura moral puede ver, reproducir y juzgar cada palabra y gesto de los curros. Para lograr este efecto de veracidad, Betancourt se apoya en el lenguaje bozal, que, como ya había señalado Pichardo, corrompía muchas de las palabras castellanas y a veces hacía ininteligible el diálogo. Un fragmento de la conversación que tiene lugar entre varias mujeres presentes en el velorio nos da una idea de cómo pensaban y quiénes eran. Escribe el cronista:

> — Oiga uté, ña Cristina, poco a poco con las curras que no le han comido su bienmesabe, y tienen mai veigüenza que uté, dijo una mulata más larga que la esperanza de un pobre, que a buena cuenta estaba oyéndola, y conoció al punto que eran curras de los Sitios las que en tales términos se expresaban.
> — Mai veigüenza que yo, respondió una de la tres, no puee tener uté, que sería alguna esclavona.
> — La esclavona será ella, repuso la mulata con una mano en la cintura, moviendo el cuerpo con zafio ademán, y amenazando con la otra, las negras lucientes mejillas de su contrincante (138).

En este y otros fragmentos de la crónica, Betancourt reproduce palabras castellanas cuyo significado ha sido alterado por los curros ya sea desde el punto de vista de la ortografía o del significado. Al hacerlo, Betancourt estiliza el lenguaje y lo utiliza para reforzar la imagen del «curro» que quiere trasmitirles a sus lectores. Son palabras que muestran la violencia estereotipada en el nombre, y que remiten desde el punto de vista semántico a las mismas cualidades que el cronista trata de resaltar en su pintura de la realidad. Tómese como ejemplo el uso de la palabra «veigüenza» en este diálogo que visto desde la óptica del narrador remite a un mundo de valores morales completamente distinto al de los curros. A diferencia de los otros visitantes del velorio, el cronista siente asco y rechazo por aquella costumbre. Como dice: el solo hecho de estar allí «avergonzábame de verme en aquella zahúrda; pero me consolaba la reflexión filosófica de que mis intenciones eran buenas» (135). Los curros, sin embargo, estaban allí no por otro motivo que para divertirse, beber, participar de aquel banquete... y esto de por sí los convertía en seres inferiores, en animales, cuya diferencia se manifiesta aun en el lenguaje. Ellos hablan, como dice Betancourt en su poema «El presidiario», «el torpe idioma / Que mancha» los «puros labios» del niño que aún no distingue el bien del mal y terminará en la cárcel (355). Por esto, una de las mujeres le dice a otra: «caracol, vaya a otra paite con la casa» que equivale a decir en el lenguaje del narrador «amigo, [vaya] con la música a otra parte» (138), solo que en esta narración la imagen del «caracol» coincide con la representación monstruosa de los curros y por tanto refuerza a través de la visión de los protagonistas la idea de inferioridad que Betancourt quiere comunicarle a sus lectores.

Resulta importante agregar, además, que otra de las palabras que utilizan como insulto las negras curras en esta crónica es «esclavona», que supuestamente se derivaría de «esclava». Haber sido esclava significaba una degradación de la condición de estas mujeres, algo que se entiende mejor si hubiera sido dicho por un blanco, pero que en este fragmento solamente podía responder a una especie de racismo interiorizado. De modo que, si bien las frases que dicen estos personajes «muestran» quiénes eran, el cronista se encarga de enfatizar su incultura agregando comentarios irónicos a lo que dice cada uno de ellos. Estos comentarios ya no utilizan como subterfugio las mismas locuciones de las protagonistas (él, Esteban y

HISTORIA
FISICA, POLITICA Y NATURAL
DE
LA ISLA DE CUBA
POR
D. RAMON DE LA SAGRA.
SEGUNDA PARTE.
HISTORIA NATURAL
TOMO XII.
ATLAS DE BOTANICA.
PARIS.
EN LA LIBRERIA DE ARTHUS BERTRAND,
CALLE DE RICHELIEU, N.º 73.
MADRID.

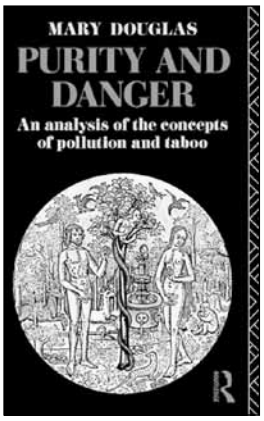
los lectores blancos de clase media-alta que leían esta crónica), sino que aparecen en la voz del mismo narrador, y están dichos en un lenguaje castizo que hace referencia a un cúmulo de alusiones literarias de origen europeo que lo distinguen de los negros del Manglar. Mijail Bajtín en su conocida tesis sobre la novela afirma que los textos narrativos conservan en su interior diferentes lenguajes (dialectos, jergas, estilos lingüísticos...) capaces de ser clasificados dentro de las categorías de género, sexo, y clase. Y que esta combinación de voces (que llamó heteroglosia) estaban estratificadas, por lo cual podían analizarse también a través de un enfoque translingüístico, «solo cuando se vea como "visiones del mundo" (o como un cierto sentimiento del mundo realizado a través de la lengua o más bien a través del discurso), "puntos de vista", "voces sociales" etcétera» (311). En términos bajtianos, por tanto, lo que ocurre en el interior de esta crónica es una pugna entre formas de entender la cultura y en general la vida, según cada «raza» y en cada caso Betancourt siempre da la victoria a los blancos. Para ello tiene que citar el modo en que los otros actúan y hablan, y deslizar un comentario que desvalorice lo que ellos dicen. Es una crónica que reproduce dos discursos, y uno de ellos es apropiado, ironizado y satirizado desde el punto de vista del otro. Estas críticas no son distintas por consiguiente de las que hizo Víctor Landaluze en sus retratos de «tipos» y «costumbres» cubanas. Cada una de ellas tiene que ser negada, ridiculizada para que el sujeto blanco que mira o lee esta crónica pueda sentirse satisfecho consigo mismo, pueda sentir «gozo» con aquellas pinturas. Este era el modo de reafirmar la propia imagen, acentuar la norma y crear estereotipos en la comunidad.

Para concluir, podemos decir que Betancourt describe a los negros asumiendo una perspectiva ideológica que no se diferencia en nada con la política de «saneamiento» que pusieron en práctica los gobiernos coloniales de principios de siglo. Asume por ello, desde la centralidad del discurso letrado, los referentes básicos de las ciencias naturales, la civilización y la limpieza. En esta crónica el viaje que hace el protagonista es similar al de otros escritores de La Habana de principios de siglo, quienes consciente o inconscientemente salen a husmear por los alrededores de la ciudad y terminan en un lugar desconocido. No es de extrañar entonces que para Betancourt los negros curros y el barrio del Manglar fueran ese lugar donde aparece la barbarie típica de las narraciones de James Fenimore Cooper y Domingo F. Sarmiento. Que fuera el lugar otro, alejado del poder y de la modernidad, extremadamente peligroso para los blancos, ya que como afirma, sus calles no estaban alumbradas, se hacía difícil transitar por ellas, y en medio de la noche lo podían matar «por la multitud de los cuchillos volantes» (133). ¿Por qué arriesgarse entonces? Por la sencilla razón, dice el cronista, que era la obligación de los escritores de costumbres inscribir los rasgos típicos de la sociedad donde vivían y los negros curros ejemplificaban esa otredad radical tan opuesta a la civilización de los blancos que merecía registrarse, hacerse visible ante el espectador. Por tal motivo, Betancourt imagina su labor escrituraria como la de un hombre de ciencias, guiado por el conocimiento y el deseo de ilustrar —en la tradición del iluminismo del siglo XVIII—, ya que, como dice, esa era también la tarea de los «filósofos naturalistas» que se encargan de observar la sociedad y clasificarla dentro del «gran cuadro del mundo conocido» (130). Según Meek, los filósofos naturalistas utilizaron diversas formas para describir el desarrollo de la humanidad en su recorrido del salvajismo a la civilización en el siglo XVIII. Estos eran los «cuatro estados de desarrollo», y las distintas variaciones de clima, comida y fertilidad de los suelos que los producía. Esto producía necesariamente un ordenamiento jerárquico al que Edmund Burke llamaba «el gran mapa de la Humanidad» (cit. en Meek 173). No es extraño entonces que en Cuba la labor de los naturalistas haya comenzado entonces justamente en la década de 1830 y 1840 cuando Ramón de La Sagra publicó en París su *Historia Física, Política y Natural de la Isla de Cuba* (1837-1857), y una pléyade de científicos se encargaron de estudiar a la par que él, la fauna y la flora de la isla. Entre estos científicos estaban Rafael Arango y Molina, Tranquilino Sandalio de Noda, Felipe Poey y Juan Gundlach. En Cuba, agrega Betancourt, esta pesquisa era necesaria ya que existían varias razas y la «vida pública y privada de nuestra sociedad presenta un fondo de costumbres opuestas entre sí que por su singularidad hace más chocante la mixtión política de tan heterogéneos elementos y brinda a cada paso abundante materia al estudio observador» (130). Ese mundo «opuesto», «heterogéneo»,

que «choca» con las costumbres del cronista, es el que trata de representar en su crónica y para ello recurre al lenguaje y a las descripciones físicas, de contenido grotesco, que mostraban las diferencias entre ambos grupos. Esta precisión naturalista / clasificatoria se revela en la tipificación del lenguaje, y es por esto, que Betancourt omite letras en las palabras que dicen los curros, introduce giros idiomáticos en sus conversaciones, e incluye al final del poema que acompaña esta crónica un glosario de términos que traduce el lenguaje bozal de los africanos al español castizo del lector. Es por esto también que en esta narración y en el poema sobre la vida de «el negro José Rosario», la forma predilecta de desarrollar la trama es a través de los diálogos donde el cronista nunca interviene pero escucha y observa con atención lo que dicen los otros. Desde este punto de vista narratológico, esto permite crear una especie de complicidad entre el hablante y el lector, quien lo reconoce como igual frente a los otros, pero en un lugar que no le pertenece ni por su raza ni por su condición económica, y por tanto él es un sujeto anatópico[1] como lo era la mulata en una familia blanca burguesa como la de los Gamboa en *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde. En el poema donde habla el negro Rosario, además, Betancourt se apropia de la voz del negro curro para mostrar en una especie de confesión picaresca, lo que ha sido su vida[2]. Dice: «Preso tres años estuve / Y en la caisel aprendí / Cosas, que ni por aquí / Supe cuando sueito anduve» (145-46).

Esta «confesión», agrego, coincide con el momento en que el estado colonial desata una campaña contra los criminales, trata de «sanear» la ciudad, y los letrados aparecen cada vez más preocupados con los sujetos que va echando a un lado la maquinaria esclavista. Son sujetos construidos desde el miedo, y el horror que le causaban a los blancos. Según Noel Carroll en *Philosophy of horror*, una de las características más importantes de este género que compartían novelas dieciochescas y decimonónicas, era crear en el espectador una emoción similar a la que sentían los personajes «positivos» de estos dramas. A esto, Carroll llama «efecto de espejo» (18). A juzgar entonces por la forma en que Betancourt representa a los curros aquí, podemos decir, que este siente miedo, pero también una profunda repugnancia física, ya que como apunta Carroll, la monstruosidad no es solo una característica que ahuyenta al espectador o a los personajes que no conocen o no están familiarizados con lo sobrenatural. La monstruosidad es sobre todo indescriptible, sucia, y repugnante. Desde *Frankenstein* de Mary Shelly hasta las narraciones de Lovecraft, el sentimiento de impureza y suciedad recorren todas las páginas de los cuentos de horror y, en esta crónica donde los hombres y las mujeres aparecen metamorfoseados en animales, conjuran los mismos sentimientos en sus lectores, el de ser «devorados,» atacados o manchados. De ahí que todos los participantes del velorio (excepto el narrador y Esteban) sean vistos como «monstruos» que tienen la capacidad real de hacerles daño. Por esto podemos decir que Betancourt juzga desde una óptica elitista y prejuiciada estas reuniones. No puede despojarse de sus propios conceptos y juzga a los curros a través de su propia escala de valores. Mary Douglas en *Purity and danger* reparaba en que esta es una forma muy común de reaccionar al percibir la otredad. Según Douglas, los seres humanos actuamos según nuestras propias creencias y tendemos a reducir las anomalías o las ambigüedades a través de las interpretaciones que confirman nuestros propios valores. Las «anomalías» son una condición inseparable de cualquier sistema de clasificación. «Any given system of classification must give rise to anomalies, and any given culture must confront events which seem to defy its assumptions» «Todo sistema clasificatorio presenta anomalías, y toda cultura se enfrenta a sucesos que desafían lo asumido» (48). Por este motivo, la mirada del cronista recodifica con insistencia la marginalidad negra como un sujeto peligroso y describe los cuerpos de los presentes como una fusión de categorías que denotan mundos opuestos e irreconciliables: negro / blanco; animal / humano; lenguaje castellano / bozal; luz / sombra; infierno / tierra. Esta mezcla convertía la casa de «Bilongo» en un infierno y a ellos mismos en seres ajenos a la cultura y la sociedad.

Por último, recordemos que estos sentimientos no estaban dirigidos a personas inexistentes, sino a un grupo étnico específico, localizado en un sector de la urbe que ya de por sí arrastraba el estigma de ser visto como un vertedero social. Por consiguiente, la narración de Betancourt no hace sino reforzar estos estereotipos y darles a la policía y a la población de la isla más argumentos en su contra. La seguridad ciudadana dependía de que el estado colonial se fuera deshaciendo de elementos indeseados que la perjudicaban o que iban en contra de sus conceptos centralizados y hegemónicos de la



1
Anatopismo (del griego «ατα» que significa contra y «τόπος» lugar). Utilizo este concepto en un sentido doble: topográfico y social. Lo defino como el mecanismo de desplazamiento de un objeto, persona o concepto, de un lugar a otro de la esfera social a la que no pertenece por su origen. Para la sociedad colonial esclavista la topografía tenía una significación política. Ponía a los negros y a los blancos en ambos extremos de la «línea de la raza». Para el origen del termino véase el libro de James Chandler, *England in 1819. The Politics of Literary Culture and the Case of Romantic Historicism* (108).

2
Para el caso de la apropiación de la voz del gaucho en Argentina véase el libro de Josefina Ludmer *The Gaucho Genre. A treatise on the Motherland;* para la relación entre narrativa y criminalidad el de Roberto González Echevarría *Mito y Archivo*.

cultura y, por esta razón, se imponía crear una barrera y evitar la complicidad entre las castas para que de este modo los criminales negros tuvieran menos posibilidades de sobrevivir. En tal sentido, tanto en sus poemas sobre los sujetos presidiarios como en esta crónica sobre los curros, Betancourt deja claro que los negros criminales no actuaban solos, sino que tenían una conexión con los blancos, quienes los ayudaban a salir de la cárcel y contribuían con esto a la corrupción de la sociedad criolla. El caso que mejor refleja esta conexión en esta crónica es la relación de ahijado y padrino que existe entre Esteban y Timoteo, y lo mismo puede decirse del señor «Pájaro Verde» quien, habiendo asesinado a más de seis personas, salió de la cárcel, dice el cronista, gracias a «los méritos de su hermana, que era una rubia de quince abriles, linda como un rubí» (134). Timoteo era mulato y la mención de una hermana «blanca» indicaba que detrás de esta pareja había otra historia posiblemente aún más sórdida que la que cuenta Betancourt en esta crónica, una historia que podía ser de incesto, adulterio, prostitución o violación, como era común hallar en las narraciones antiesclavistas de la época. Pero en todo caso, ambos ejemplos eran suficientes para que el lector viera que los negros curros se beneficiaban de una red de blancos que los protegían ya sea por interés personal o porque eran de la familia. De este modo, su paseo / viaje exploratorio a extramuros, donde estaba además el Jardín Botánico de La Habana, se convierte en una cacería, en la expedición de un científico o naturalista que iba tras la presa deseada, el animal oculto o el bicho raro que desconocían sus paisanos y que después de capturado pondría con alegría ante la vista de todos.

Bibliografía

Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*. Tatiana Bubnova (trad.). México: Siglo XXI Editores, 1982.

Bachiller Ginés de Posadilla. *Auto de fe celebrado en la ciudad de Logroño en los días 7 y 8 de Noviembre de 1610*. Madrid: Imprenta Real, 1811.

Bando de buen gobierno del Excmo. Sr. conde de Santa Clara, gobernador y capitán General, publicado en la ciudad de la Havana, el día 28 de enero año de 1799. Habana: Reimpreso en la imprenta de la Capitanía General.

Betancourt, José Victoriano. «Los curros del Manglar». *Artículos de costumbres*. La Habana: Ministerio de Educación. 1941: 128-140.

Betancourt, José Victoriano. «El presidiario». *La Siempreviva*, 1 (1838): 355-357.

Carroll, Noel. *Philosophy of Horror, or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990.

Chandler, James. *England in 1819. The Politics of literary Culture and the Case of Romantic Historicism*. Chicago: U Chicago P, 1998.

Chateloin, Felicia. *La Habana de Tacón*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989.

Douglas, Mary. *Purity and Danger: An Analysis of Concept of Pollution and Taboo*. London: Routledge, 2002.

González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis Ferdinand Céline*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1988.

Ludmer, Josefina. *The Gaucho Genre. A Treatise on the Motherland.* Durham: Duke UP, 2002.

Meek, Ronald. *Social Science and the Ignoble Savage*. Cambridge: Cambridge UP, 1976.

Morel de Santa Cruz, Pedro Agustín. *Historia de la isla y catedral de Cuba*. La Habana: Imprenta Cuba intelectual, 1929.

Ortiz, Fernando. *Una pelea cubana contra los demonios*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1975.

Ortiz, Fernando. *Los negros curros*. Diana Iznaga (ed.). La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1986.

Pichardo, Esteban. *Diccionario provincial casi razonado de voces cubanas*. La Habana: Imprenta La Antilla, 1875.

Tacón Rosique, Miguel. *Relación del gobierno superior y capitanía general de la Isla de Cuba*. La Habana: Imprenta del gobierno y capitanía general, 1838.

Vivanco, Luis Felipe. *Moratín y la ilustración mágica*. Salamanca: Taurus Ediciones, 1972.

Varela de Montes, José. *Ensayo de antropología o sea historia fisiológica del hombre.* Madrid: Imprenta y Fundición de Don Eusebio Aguado, 1844.

Fecha de recepción: 16/03/2014
Fecha de aceptación: 07/10/2014

América sin nombre, nº 19 (2014) 91-102
DOI. 10.14198/AMENSN.2014.19.10
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Miguel Arnedo-Gómez
Profesor de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Victoria (Nueva Zelanda). Su investigación se centra en la representación de grupos subalternos y sus culturas en la literatura latinoamericana. Ha publicado varios artículos en revistas académicas del Reino Unido y Estados Unidos además de un libro titulado *Writing Rumba: The Afrocubanista Movement in Poetry* con la editorial Virginia University Press. Su próximo proyecto es un libro sobre Nicolás Guillén y su relación con la ideología del mestizaje.

Motivos de son de Nicolás Guillén desde perspectivas teóricas sobre la representación del Otro en la novela testimonio latinoamericana y en la etnografía posmoderna

MIGUEL ARNEDO-GÓMEZ
Victoria University of Wellington, Nueva Zelanda

RESUMEN

Este artículo propone considerar la primera colección de poemas negros *Motivos de son* (1930) del escritor cubano Nicolás Guillén como un tipo de literatura etnográfica que supera algunos de los problemas formales y metodológicos en otras representaciones de la oralidad del subalterno en la literatura latinoamericana. El análisis incluye comparaciones entre *Motivos de son* y la fórmula tradicional para el testimonio latinoamericano, sobre todo con referencia a *Cimarrón* del autor cubano Miguel Barnet y a *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* de la autora venezolana Elizabeth Burgos. Se demuestra que *Motivos de son* es una obra innovadora para su época y en bastantes sentidos se aproxima a formas de representación del otro sugeridas por teóricos de la llamada etnografía posmoderna, como James Clifford. En el análisis también se moviliza el concepto de la polifonía literaria del pensador ruso Mijaíl Bajtín para dar cuenta del carácter polifónico de la colección y explicar su singularidad e importancia dentro de la obra poética de Guillén.

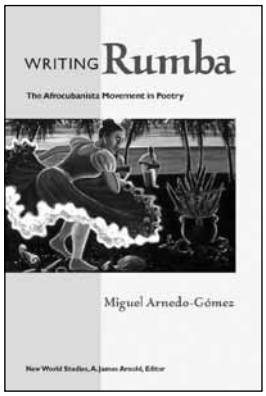
Palabras clave: Nicolás Guillén, poesía afrocubanista, subalterno, novela testimonio, *Motivos de son*.

ABSTRACT

This article considers the first collection of black poems *Motivos de son* (1930), by the Cuban writer Nicolás Guillén, as a type of ethnographic literature that overcomes some of the formal and methodological problems in other representations of the subaltern in Latin American literature. The analysis includes comparisons between Motivos de son and the traditional approach in Latin American *testimonio*, mainly with reference to *Cimarrón*, by the Cuban writer Miguel Barnet, and *Me llamo Rigoberta Menchu y así me nació la conciencia*, by the Venezuelan author Elizabeth Burgos. It is shown that *Motivos de son* is an innovative work for its time and comes close in some aspects to the approaches to representing the other put forward by theorists from the so-called post-modern ethnography, such as James Clifford. The analysis also mobilizes Mikhail Bakhtin's concept of literary polyphony in order to account for the polyphonic nature of the collection and its uniqueness and importance in Guillén's poetic oeuvre.

Keywords: Nicolás Guillén, Afrocubanista Poetry, Subaltern, Testimonial Novel, *Motivos de son*.

1
Ejemplos de críticos que describen a Guillén de esta manera son Jackson (51) y Mullen (128). Para un análisis detallado de esta tendencia a asumir la interioridad de la perspectiva de autores afro-hispanos como Guillén, ver mi artículo "El concepto de las literaturas heterogéneas de Antonio Cornejo Polar y la poesía negrista cubana de los 1930", y también el segundo capítulo de mi libro Writing Rumba. The Afrocubanista Movement in Poetry.



Introducción

El poeta camagüeyano Nicolás Guillén alcanzó gran parte de su renombre y fama como escritor a través de su poesía negra de la década de 1930 durante el apogeo del *afrocubanismo*. El *afrocubanismo* fue un movimiento de revalorización de la cultura afrocubana que dio lugar a formas culturales que representaban a los negros cubanos y sus culturas afrocubanas pero que fueron producidas en su mayoría por autores o artistas blancos. Entre 1930 y 1934, Guillén publicó tres colecciones de poesía cuyos poemas encajan dentro de este movimiento, ya que incluyen temas sociales negros y utilizan varios elementos de formas musicales afrocubanas, sobre todo del género musical llamado son, y de la oralidad de los negros cubanos barriobajeros de La Habana. Estas colecciones son *Motivos de son* (1930), *Sóngoro cosongo: Poemas mulatos* (1931), y *West Indies LTD* (1934).

En la crítica sobre Guillén existe cierta tendencia a asumir que, al ser mulato, el poeta consiguió representar a los afrocubanos y su cultura de una forma más auténtica que otros poetas afrocubanistas, quienes al ser blancos no fueron capaces de representar al negro cubano «desde dentro» o desde una perspectiva interna[1]. Sin embargo, la supuesta interioridad de la perspectiva de Guillén en relación a los sectores de la población afrocubana sobre los que se enfocaba el afrocubanismo no puede legitimarse en base a su pertenencia a dichos sectores. Todos los artistas y escritores afrocubanistas incluyendo a Guillén estaban interesados en representar específicamente las culturas y tradiciones negras de origen africano, y éstas eran el patrimonio cultural de los sectores más bajos de la población afrocubana. No todos los negros cubanos pertenecían a este sector sociocultural; existía también un sector considerable de negros de clase media, quienes no sólo se sentían profundamente apegados a la cultura dominante de origen europeo sino que además repudiaban abiertamente las tradiciones, prácticas y formas culturales de fuerte influencia africana por considerarlas atavismos primitivos que perpetuaban una imagen negativa del negro cubano. Guillén provenía más bien de los sectores negros de clase media culturalmente europeizados. No es sorprendente, por lo tanto, que en la biografía del poeta escrita por Ángel Augier no se haga referencia alguna a la práctica de tradiciones culturales de origen africano en la familia de Guillén o a su inmersión profunda y duradera en ninguna de las ricas tradiciones religiosas y seculares afrocubanas. Lo que sí se resalta por el contrario es el profundo conocimiento de su padre y de su abuelo sobre la literatura de la cultura dominante de origen europeo y cómo ello jugó un papel determinante en incitar su pasión por la poesía erudita (Augier 13, 15, 17). Guillén describía a su padre como a un hombre estudioso e ilustrado que conocía a fondo la literatura de su tiempo y cuyos numerosos libros de literatura europea e internacional influyeron en su vocación poética (Morejón 32). Teniendo en cuenta la proveniencia familiar y cultural de Guillén, difícilmente podría argüirse que sus experiencias y su perspectiva fueron las mismas que las de los negros de clase baja inmersos en culturas de origen africano. En mi libro *Writing Rumba. The Afrocubanista Movement in Poetry* (2006) uso razonamientos parecidos para cuestionar la interioridad de Guillén en relación a la cultura y los sectores socioculturales que intentaba representar en su poesía, a los cuales denomino sectores socioculturales afrocubanos para distinguirlos de los negros cubanos de clase media y de cultura europeizada (42-64). La posicionalidad de Guillén con respecto a estos sectores, o «el lugar desde donde habla» si usamos la terminología de Hugo Achugar (237), abre la posibilidad de una re-evaluación de su poesía afrocubanista como un caso más de una representación literaria del Otro en la literatura latinoamericana. Y es sin duda la primera de sus colecciones afrocubanistas, *Motivos de son*, la que mejor se presta a este tipo de análisis por reflejar la exterioridad de Guillén en relación a su objeto de representación con más intensidad que ninguna otra. En una conferencia titulada «Motivos literarios», presentada en 1930 en la sociedad negra Club Atenas, el poeta señalaba que todos los personajes que aparecen en la colección provenían de las capas más bajas de la población (31). Una rápida revisión de los poemas revela que todos provienen, más específicamente, de las capas más bajas de la población negra porque se les describe como «negros», «negras» y «mulatas» y aparecen en situaciones de extrema pobreza y desesperación. Ya que Guillén provenía más bien de las clases medias de la población negra y era un intelectual altamente educado en la cultura y literatura dominante, en cada uno de estos poe-

mas estaba inevitablemente representando a un Otro sociocultural. Como los *Motivos de son* nunca han sido concebidos de esta manera en la crítica sobre Guillén, para sacar a luz los aspectos problemáticos y productivos de esta representación cabría analizarlos en base a teorías elaboradas en relación a otras representaciones literarias del Otro. Este artículo desarrolla esta perspectiva usando contribuciones teóricas generadas en la crítica sobre la novela testimonio latinoamericana (especialmente *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* y *Cimarrón*) y en la etnografía posmoderna de un grupo de antropólogos conocidos como el Círculo de Rice (Pool 309).

El reduccionismo de la representación de los sectores socioculturales afrocubanos en *Motivos de son*

La exterioridad de Guillén en relación a su objeto de representación en los *Motivos de son* se manifiesta en sus dificultades para encontrar la forma de expresión adecuada para escribirlos. En una carta que escribió al periodista cubano Ramón Vasconcelos, declaraba lo siguiente en relación a los poemas: «Me costaron muchísimo trabajo, porque pretendí comunicarles una ingenuidad de técnica que nunca he tenido» (Guillén citado en Augier 134). Guillén intentó recrear esta ingenuidad usando un castellano ortográficamente deformado que reprodujera fonéticamente el habla de los negros barriobajeros, ya que escribió los once motivos desde la perspectiva asumida de negros de clase baja y como si fueran discursos orales espontáneos. Estas características formales de *Motivos de son* implantan al libro firmemente dentro de una larga tradición en la literatura latinoamericana de textos que intentan recrear los discursos orales de sujetos subalternos como si hubieran sido expresados directamente por ellos (Lienhard 10). Dentro de esta tradición, *Motivos de son* precede a dos obras literarias específicas en las que los complejos asuntos de la representación del Otro han estimulado un intenso y productivo diálogo crítico. Me estoy refiriendo a dos obras fundamentales dentro del testimonio latinoamericano: *Biografía de un cimarrón*, escrita por Miguel Barnet en 1966, y *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, escrita por la antropóloga venezolana Elizabeth Burgos en 1982. La primera reproduce

Conjunto Folklórico Nacional. Fotografía de José Gomariz.

la visión de la historia cubana del ex-esclavo Esteban Montejo, que fue un esclavo cimarrón durante el periodo colonial cubano, y la segunda narra la vida de Rigoberta Menchú, una mujer quiché de Guatemala que experimentó la opresión y la discriminación que la sociedad dominante guatemalteca ejercía sobre los indios quichés.

Como es bien sabido, la forma de representar al Otro subalterno de estas dos obras provenía en parte de una concepción bastante idealista de la capacidad de un escritor para convertir el discurso oral de un informante en un relato escrito «autobiográfico». Los textos teóricos que escribió Miguel Barnet sobre la novela testimonio revelan que esta asunción estaba basada a su vez en una concepción del lenguaje y la literatura como instrumentos que proveen una representación exacta y objetiva de la realidad. Para Barnet, esta relación se veía reforzada por la metodología pseudo etnográfica del testimonio: la entrevista grabada con el informante y la transcripción posterior de su testimonio por el escritor y editor del libro, cuyo papel de transcriptor objetivo lo convertía en un gestor en vez de un autor (Barnet, *Cimarrón* 9, Barnet, *La fuente* 15, 29, 30).

Al contrario que los gestores del testimonio, Guillén no basó *Motivos de son* en entrevistas con informantes sino que meramente intentó recrear de la forma más auténtica posible los intercambios orales que oiría al pasear por las calles de La Habana, cuyos distintivos estilísticos y formales también aparecen reflejados en las letras de las canciones de son y otras formas de la cultura popular cubana. Sin embargo, Guillén sí que aspiraba a alcanzar una objetividad de corte realista. Esto se puede apreciar en el siguiente fragmento de la ya mencionada ponencia «Motivos literarios», en la que afirmaba no haber inventado

Conjunto Folklórico Nacional. La Habana. Fotografía de José Gomariz.

ninguna característica de los personajes que aparecen en la colección:

> En los *Motivos de son* no pinto yo nuestros defectos, babeando de placer. No presento tampoco ciertos rasgos resaltándolos como virtudes. Me limito a fijar determinadas características. Estéticamente un «son» no tiene más valor que un plátano o una piña. ¿Ha sentido alguno de ustedes la necesidad de reaccionar contra cualesquiera de estos frutos cuando el pincel logra trasladarlos de la mata a la tela? De seguro que no. Pues igual existencia real, decisiva, tangible, tienen todos los caracteres que animan los *Motivos de son*. Yo no he inventado un solo rasgo. Me he limitado a recogerlos y a expresarlos después. [...] Insisto en afirmar que los personajes a que me estoy refiriendo circulan a nuestro lado, intervienen en nuestra vida y hasta ¿por qué lo vamos a negar? nos contagian con su psicología exuberante. (30-31)

Estos argumentos reflejan un concepto del lenguaje como instrumento capaz de producir una representación exacta de la realidad, sobre el cual también se apoyaba el proyecto de Barnet como ya expuse anteriormente. La insistencia de Guillén en la autenticidad de sus personajes y su comparación entre su poesía y el son reflejan lo que David Lodge describe como la insistencia realista en borrar toda traza en el texto literario de su identidad como artefacto. Como nos recuerda Elzbieta Sklodowska en su libro *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*, para Lodge el realismo «en tanto efecto estético depende de la supresión de cualquier referencia directa a las convenciones empleadas, así que el discurso parezca, más bien una ventana hacia la realidad que un código» (citado y traducido por Sklodowska 121). Por lo tanto, no sorprende que al igual que los gestores de *Cimarrón* y *Me llamo Rigoberta Menchú*, Guillén no considerara necesario incluir su propio discurso junto al de los personajes de *Motivos de son*.

Tanto el concepto del testimonio de Barnet como el de *Motivos de son* de Guillén son problemáticos desde el punto de vista del cuestionamiento auto-reflexivo que empezó a tener lugar a finales de la década de los setenta en la llamada etnografía postmoderna del grupo de antropólogos conocido como el «Rice Circle» (Círculo de Rice). Tal y como explica Robert Pool en su artículo «Postmodern Ethnography?» este grupo estaba integrado por los antropólogos Stephen Tyler, George Marcus, Michael Fischer, Paul Rabinow, Vincent Crapanzano y James Clifford (309). La nueva dirección que éstos proponían dentro de la etnografía se ve claramente sintetizada en la conocida colección de ensayos *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* editada por Clifford y Marcus y publicada por primera vez en 1986. En el ensayo que escribió para esta colección, Stephen Tyler enfatizaba la necesidad de un nuevo tipo de etnografía que incorporara el cuestionamiento de la capacidad del lenguaje para representar la realidad realizado por los críticos Walter Ong, Walter Benjamin, y Jacques Derrida (131). Como indica Clifford en la introducción a *Writing Culture*, los ensayos pretendían llevar a cabo esta labor desde una concepción del texto escrito como constructo retórico, para así poner de relieve la artificialidad de cualquier intento de representar una cultura por escrito. Esta artificialidad, añadía Clifford citando un texto de Roy Wagner, ponía de relieve la problemática de la etnografía, que consiste en estar siempre implicada no en la representación de las culturas, sino en su invención (2). Desde estas perspectivas, los ensayos de este volumen planteaban un desafío a la autoridad etnográfica tal y como se había constituido en la antropología clásica, en la cual el antropólogo llevaba a cabo el trabajo de campo en la comunidad estudiada y describía y analizaba sus costumbres, tradiciones o identidades de forma científica y objetiva. Como explica Clifford, varias formas nuevas de etnografía surgieron como desafío a esta metodología y muchas de ellas pretendían reflejar el dialogismo y la polifonía de todo encuentro etnográfico entre antropólogo e informante, así como la posicionalidad del primero (14-15).

De forma parecida, en la crítica sobre el testimonio latinoamericano hace tiempo que también se viene insistiendo en que el testimonio es una colaboración intercultural entre informantes y gestores y en que estos últimos han de incorporar este hecho y sus consecuencias al texto resultante en vez de ofuscarlo, como hacen los libros de Burgos y Barnet. Elzbieta Sklodowska resalta dos obras de literatura documental que considera más sofisticadas en su representación de las relaciones e interacciones entre los autores y sus informantes. Estas obras son *Operación masacre* (1956) del escritor argentino Rodolfo Walsh y *La noche de Tlatelolco* (1971) de la escritora mexicana Elena Poniatowska (Sklodowska 166-67). Un estudio relativamente reciente que también favorece el uso de un enfoque auto-reflexivo en la literatura testimonial es el trabajo de Edna M. Rodríguez-Mangual *Lydia Cabrera and the Construction of an Afro-Cuban Cultural Identity*. A partir de la crítica al método etnográfico clásico de antropólogos como Clifford y Tyler, Rodríguez-Mangual elogia a Cabrera por anticiparse a modos de representación en la etnografía y antropología modernas que reflejan «los problemas retóricos y epistemológicos que implica la transcripción del encuentro con un Otro». Caracteriza esta tendencia usando la descripción de Clifford de la etnografía moderna como una disciplina que «encuentra al Otro en relación a sí misma y al mismo tiempo reconoce su propia alteridad» (61). En particular, explica la innovadora etnografía de Cabrera en relación a su monumental estudio sobre las religiones afrocubanas *El monte*, popularmente conocido como la biblia afrocubana ya que ha llegado a convertirse en un manual de referencia para los practicantes de las religiones afrocubanas (Dianteill y Swearingen 287). En el libro de Rodríguez-Mangual, *El monte* aparece como el trayecto de una mujer intelectual blanca a través de los universos discursivos de los afrocubanos y como un intento de explicárselos al lector a través de distintas técnicas formales. Cabrera yuxtapone su discurso a las numerosas voces de sus informantes afrocubanos y éstas parecen saltar hacia el lector desde distintas direcciones, a menudo contradiciéndose mutuamente. Para intentar explicar estos discursos, Cabrera finalmente abandona principios discursivos de la cultura occidental, como la objetividad y la unicidad de la perspectiva narrativa, para producir una obra extremadamente dialógica, heterogénea y polifónica. En base a estas características, Rodríguez Mangual describe *El monte* como una obra que subvierte de forma radical la búsqueda por una verdad única en el discurso científico de Occidente, la cual a su vez guía las representaciones del Otro en la historia cultural occidental.

Conjunto Folkórico Nacional. El Vedado, La Habana. Fotografía de José Gomariz.

Muchas de las objeciones que se plantean en la crítica a la capacidad de Barnet y Burgos para reproducir la voz de un sujeto subalterno en toda su pureza pueden movilizarse para problematizar la capacidad de Guillén para representar al negro cubano «sin inventar un solo rasgo», como afirmaba el poeta en la anterior cita. En una primera instancia, tal aseveración asume que un grupo étnico o comunidad puede ser representada en su totalidad a través de una sola obra literaria. En realidad, Guillén proyecta una imagen distorsionada de la comunidad que pretende representar. Al igual que *Cimarrón* provee una representación reduccionista de la esclavitud cubana, procesada desde la perspectiva de Montejo y reconfigurada por la intervención editorial de Barnet (Sklodowska 83), *Motivos de son* reduce a los negros barriobajeros de La Habana a una serie de características y comportamientos que responden a los intereses ideológicos y estéticos de su autor. Efectivamente, la comunidad representada se ve reducida a los discursos orales de once personajes y a un número limitado de temas. Podría decirse, por lo tanto, que *Motivos de son* reduce la complejidad discursiva de dicha colectividad a unos pocos asuntos tal y como atañen a un reducido número de personajes. Éstos además fueron esbozados «a dos pinceladas», como dijo el mismo Guillén

en una entrevista de 1930 (citado en Madrigal 62), asemejándose así a una especie de procesión carnavalesca de prototipos unidimensionales. Como toda «verdad» etnográfica según James Clifford, estos poemas son «inherentemente parciales–comprometidos e incompletos» (Clifford, Introduction 7). Esta representación no es sólo reduccionista sino también bastante negativa y pesimista. Para ser un libro en el que Guillén pretendía haber evitado pintar «nuestros defectos, babeando de placer» («Motivos literarios» 30-31), *Motivos de son* parece centrarse casi exclusivamente en las costumbres y los comportamientos más problemáticos de los negros de clase baja. Muchos de los personajes explotan a miembros del sexo opuesto en sus relaciones sentimentales. El narrador del poema «Me bendo caro», por ejemplo, se aprovecha de su puesto de periodista para seducir a negras que encuentra atractivas con la promesa de que saldrán en su periódico (Guillén, *Obra* 394). El narrador del poema «Negro bembón» acusa al negro de labios gruesos a quien se dirige de depender de su compañera Caridad, quien le mantiene y le costea sus elegantes atuendos. El narrador también le echa en cara que a pesar de esta situación privilegiada se enfade cuando le llaman «negro bembón»:

NEGRO BEMBÓN
¿Po qué te pone tan bravo,
Cuando te disen negro bembón,
Si tiene la boca santa,
Negro bembón?
Bembón así como ere
Tiene de to;
Caridá te mantiene,
Te lo da to.

Te queja todavía,
Negro bembón;
Sin pega y con harina,
Negro bembón,
Majagua de dri blanco,
Negro bembón;
Sapato de do tono,
Negro bembón ...
Bembón así como ere,
Tiene de to;
Caridá te mantiene,
Te lo da to.

(Guillén, *Obra* 89)

Por una parte, la referencia del hablante a la belleza de la boca del negro bembón en el primer verso («la boca santa») puede interpretarse como una defensa de la validez estética del fenotipo africano tal y como era concebido en ese contexto. Sin embargo, por otra parte, el tono acusatorio del resto del poema podría sugerir que el negro bembón se aprovecha de su atractivo físico para explotar a Caridad. En el poema «Hay que tené boluntá» es el hablante quien directamente explota a su compañera de forma parecida, ya que le pide a su negra que empeñe su plancha eléctrica para poder él comprarse un traje con el dinero. Hay una insinuación de amenaza en el primer verso del poema porque el hablante parece amenazarla al decirle que cuando quiere algo de ella lo puede expresar sin palabras, simplemente con la mirada, porque ella ya conoce sus gustos y preferencias. Su actitud abusadora y dominante se refleja de nuevo en el último verso del poema donde le dice a su compañera que siga caminando y deje de llorar:

HAY QUE TENÉ BOLUNTÁ
Mira si tú me conose,
Que ya no tengo que hablá:
Cuando pongo un ojo así,
E que no hay na;
Pero si lo pongo así,
Tampoco hay ná.

Empeña la plancha eléctrica,
Pa podé sacá mi flú;
Buca un reá,
Buca un reá,
Cómprate un paquete» vela
Poqqe a la noche no hay lu.

Hay que tené boluntá,
Que la salasión no e pa toa la vida!

Camina, negra, y no yore,
Be p»ayá;
Camina y no yore, negra,
Ben p»acá;
Camina, negra, camina,
Que hay que tené boluntá!
(Guillén, *Obra* 94)

En el poema «Mi chiquita» hay una ambivalencia similar entre una defensa de la validez estética del físico negroide y un deplorable

machismo. En el primer verso de este poema, el hablante declara estar satisfecho con su negra tal y como es, y añade que no la cambiaría por ninguna otra mujer. Sin embargo, en los siguientes versos queda claro que la valora principalmente por sus trabajos domésticos y porque la obliga a llevarlo con ella cuando la invitan a fiestas:

MI CHIQUITA
La chiquita que yo tengo
Tan negra como e,
No la cambio po ninguna,
po ninguna otra mujé.

Ella laba, plancha, cose,
y sobre tó, caballero,
¡Cómo cosina!

Si la vienen a bucá
pa bailá,
pa comé,
Ella me tiene que llebá,
o traé.

Ella me dise: mi santo,
tú no me puede dejá;
bucamé,
bucamé,
bucamé,
pa gosá.
(*Obra* 96-97)

En «Búcate plata» habla una negra que se encuentra en una relación parecida con su compañero. Ella le dice que a pesar de que la acusarán de ser mala y poco solidaria y de arriesgarse a que la marginen en la comunidad, su desesperada situación la obliga a implorarle que gane algo de dinero y sacrifique algunos de sus lujos, como sus zapatos nuevos y su reloj:

BÚCATE PLATA
Búcate plata,
búcate plata,
poqque no doy un paso má:
etoy a arró con galleta,
na má.
Yo bien sé cómo etá tó,
pero viejo: hay que comé:
búcate plata,
búcate plata,
poqque me boy a corré.
depué dirán que soy mala,
y no me quedrán tratá,
pero amó con hambre, viejo,
¡qué ba!
con tanto sapato nuebo,
¡qué ba!
Con tanto reló, compadre,
¡qué ba!
Con tanto lujo, mi negro,
¡qué ba!
(Guillén, *Obra* 95)

De esta manera, el poema evoca de nuevo la imagen de un negro de clase baja que lleva una vida desproporcionadamente lujosa a costa de su compañera.

Algunos de los personajes femeninos de *Motivos de son* no quedan mucho mejor parados. La mulata a quien se dirige el hablante masculino del poema «Mulata» parece ser que se considera superior a él por ser más blanca y se mofa de su fenotipo africano, especialmente de su ancha nariz:

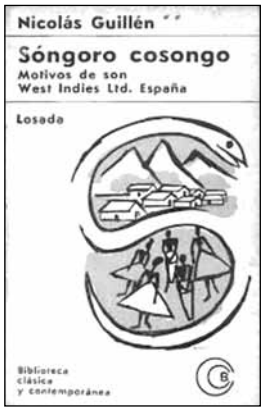
Ya yo me enteré, mulata,
mulata, ya sé que dise
que yo tengo la narise
como nuddo de cobbata.
(Guillén, *Obra* 92)

El hablante femenino del poema «Curujey» sólo considera como compañeros potenciales a hombres con una buena profesión, a quienes valora sobre todo en base a las ventajas que le puedan traer sus habilidades profesionales:

CURUJEY
yo quiero un nobio dotó
de lo que curan,
pa sabé, po qué me duele
la sintura.

Si é abogado que no me faje,
poqque yo no quiero cuento:
ay, mamá, ya tuve uno
y me salió mueto!

Yo quiero un nobio dotó,
curujey, curujey;
pa bé si el nobio me cura,
curujey, curujey;
lo que tengo en la sintura!
(Guillén, *Obra* 393-94)



El hablante del poema «Sóngoro cosongo» («Si tu supiera» en la edición original de *Motivos de son* de 1930) acusa a la mujer negra a quien se dirige de haberle abandonado en cuanto se le acabó el dinero para buscarse un compañero más rico con quien poder continuar disfrutando de la vida nocturna habanera:

> ¡Ay, negra
> si tú supiera!
> Anoche te bi pasá
> y no quise que me viera.
> A é tú le hará como a mí,
> que cuando no tuve plata
> te corrite de bachata
> sin acoddadte de mí.
> (Guillén, *Obra* 92)

En suma, las referencias al amor o al afecto genuino entre dos personas sin connotaciones materialistas brillan por su ausencia en todas estas relaciones. En conjunto, ésta es una representación de los negros urbanos de clase baja como una comunidad dura e inhumana.

Esta representación tan negativa de los estratos sociales más bajos de la comunidad negra habanera podría llevar a uno a concluir que los *Motivos de son* expresan el punto de vista de los sectores negros de clase media. Efectivamente, en los discursos de las clases medias negras de la Cuba republicana a menudo se denunciaba la falta de educación, moralidad, estabilidad familiar y decoro de los negros de clase baja, y éstos son defectos atribuibles a varios de los personajes (Serra 100-101, Tejo 5, Arnedo-Gómez, Debates 727, Arnedo-Gómez, «Uniting Blacks» 45-46). Teniendo en cuenta que al ser un intelectual negro Guillén estaba más cerca de las clases medias negras que de los sectores negros marginales, no sorprende que sus representaciones estuvieran influenciadas hasta cierto punto por las preocupaciones, e incluso prejuicios, de las clases medias. Algo parecido sucede en el caso de *Cimarrón*, donde la selección y exclusión de temas y periodos históricos en la «autobiografía» de Esteban Montejo está claramente guiada por los intereses ideológicos de Barnet como intelectual de clase media comprometido con el proyecto revolucionario, como explica William Luis (199-237). En *Motivos de son* también pudiera ser que Guillén seleccionara una serie de comportamientos problemáticos siguiendo la ideología de un grupo sociocultural que no era el que representaba.

La etnografía innovadora de *Motivos de son*

Mientras que el escepticismo sobre la capacidad de Burgos y Barnet para representar al Otro nos ayuda a apreciar los límites representacionales de *Motivos de son*, otras críticas a la novela testimonio sirven para sacar a luz algunos de sus logros etnográficos. Una de estas críticas es la de que, tanto en *Cimarrón* como en *Me llamo Rigoberta Menchú*, el lenguaje del informante es recodificado y despojado de sus rasgos distintivos para así poder ser entendido por un lector ideal o implícito que no forma parte de la comunidad representada (Denegri 233, Williams 85-86). En este sentido, *Motivos de son* supera a las novelas testimonio de Barnet y de Burgos ya que difícilmente se le podría acusar a Guillén de usar un lenguaje codificado. Todo lo contrario, el castellano ortográficamente modificado que emplea es una subversión del idioma dominante. Como los transculturadores narrativos de Ángel Rama, en vez de usar una «estrategia decodificadora» para que un lector letrado comprenda la voz del subalterno, *Motivos de son* usa la literatura para representar la conciencia discursiva de los sectores representados usando un lenguaje y modos de expresión influenciados por su cultura (Rama 32-56, Cornejo Polar 220). No se trata por lo tanto de recodificar la cultura del subalterno, sino de utilizar algunos de sus elementos para reconfigurar la cultura dominante.

Otra noción productiva generada por la crítica sobre la novela testimonio es el cuestionamiento de su dependencia con la entrevista grabada. Como ya he mencionado antes, Guillén no usó esta metodología, y las voces o discursos representados en *Motivos de son* sugieren un trabajo de campo basado más bien en los intercambios orales que escucharía por las calles de La Habana. El caminar por las calles de los barrios negros de La Habana escuchando las voces de sus habitantes se asemeja más al método del etnógrafo tradicional, cuya misión era, de acuerdo a Clifford Geertz, la de ir a los sitios donde vivía la gente que era el objeto de estudio y regresar con información sobre ellos (citado en Sklodowska 115). Mientras que Guillén se sumergía de esta manera

en el estrato socio-cultural representado, la visión de Barnet y Burgos de los mundos que pretendían representar dependía únicamente del testimonio de uno solo de sus miembros, articulado en un contexto aislado.

Al depender del testimonio de un solo informante, la novela testimonio contradice de nuevo su propósito de representar la realidad de todo un grupo social o étnico, ya que obviamente la perspectiva de un único informante está basada en su procesamiento subjetivo de la realidad (Sklodowska 83). Además, la selección del informante individual por parte del gestor responde en sí a una serie de intereses ideológicos personales, tal y como demuestra Sklodowska con relación al caso de Barnet y *Cimarrón* (Sklodowska 13-16, 83). Podría incluso decirse que el acto de privilegiar a Esteban como portavoz representativo de todo un grupo sociocultural ya refleja la posición dominante de Barnet en el proceso de producción de *Cimarrón*. Efectivamente, en relación a una tendencia similar en representaciones dialógicas de encuentros etnográficos en la llamada etnografía posmoderna, James Clifford afirma que de esta manera se restituye la autoridad interpretativa sinecdóquica a través de la cual el etnógrafo lee un texto en relación a un contexto, construyendo así un mundo «otro» lleno de sentido (*The Predicament* 44).

El uso de la entrevista grabada también implica que el testimonio del informante se vea influido por el entorno y el contexto en el que tuvieron lugar las grabaciones, lo cual incluye por supuesto la presencia e influencia del mismo gestor. Esto se puede apreciar claramente en cómo Barnet estructura las entrevistas con Montejo cuidadosamente para guiarlas hacia los temas que a él le interesaba abordar. En su introducción a la primera edición del libro, Barnet explica que después de haber visitado a Montejo unas seis veces, comenzó a ampliar el campo temático de las entrevistas con preguntas específicas sobre la esclavitud, la vida de Montejo en los barracones de esclavos y su vida como esclavo cimarrón en el bosque. Barnet también explica en su introducción que una vez que obtuvo una visión en conjunto de la vida de Montejo empezó a formular más preguntas con el propósito de hacerle hablar sobre aquellos aspectos de su vida que le interesaban a él, como el ambiente social en los barracones de esclavos y su celibato durante su vida como fugitivo en el bosque (*Cimarrón* 6-7). Esta forma de dirigir los testimonios se camufla cuando las conversaciones entre informante y gestor son convertidas en la novela testimonio en un monólogo que parece haber sido expresado por el primero. Algo parecido ocurría en los trabajos de la antropología clásica, según Victor Crapanzano, cuyos autores proclamaban su invisibilidad y neutralidad durante su trabajo de campo y tendían a ocultar su intervención en el proceso de producción de sus textos etnográficos. Esto contradecía la dinámica esencial del encuentro, que es un complejo proceso de negociación en el que ambos partidos se comprometen a aceptar una cierta realidad negociada (Crapanzano, *Tuhami* ix-x, Crapanzano, Hermes's Dilemma 53). Sklodowska arguye que esta tendencia antropológica «monologiza» el encuentro etnográfico y produce «un texto depurado de preguntas y de *verba dicendi*: un texto monologizado –en el sentido ideológico más que gramatical– que niega ser producto de resistencias y acomodaciones y pretende sustentar la ilusión de una fusión de identidades» (117). Mientras que en la entrevista clásica del testimonio la pureza del discurso representado se ve afectada por esta realidad negociada, al sumergirse en los intercambios orales de las calles de La Habana, Guillén pudo escuchar directamente diálogos entre los sujetos subalternos. Siendo las voces de *Motivos de son* fragmentos de tales conversaciones, y no adaptaciones monologizadas de las entrevistas entre gestor e informante, podría decirse que los poemas no camuflan la intervención del autor tanto como las novelas testimonio de Barnet y Burgos.

Vida en La Habana Vieja. Fotografía de Liset Cruz.

Calle Obispo. Panadería San José. La Habana, Cuba. Fotografía de José Gomariz.

Además, al sumergirse en el estrato sociocultural que quería representar, Guillén aprendería más sobre su cultura que Barnet y Burgos. Ésta es precisamente una de las ventajas del trabajo de campo del antropólogo tradicional, que James Clifford denomina «observación participativa» y describe como «fórmula clásica para el trabajo etnográfico».

Clifford delinea sus ventajas en el siguiente pasaje de su libro *The Predicament of Culture*:

> La observación participativa obliga a sus practicantes a experimentar a nivel físico e intelectual las vicisitudes de la traducción. Requiere un duro entrenamiento lingüístico, cierto grado de contacto directo y conversación y, a menudo, un reordenamiento de las expectativas personales y culturales. Existe por supuesto el mito del trabajo de campo. La experiencia real, limitada siempre por contingencias, casi nunca satisface esta versión ideal; pero como forma de producir conocimiento a partir de un intensivo involucramiento inter-subjetivo, la práctica de la etnografía mantiene un cierto status como modelo ejemplar. (24)

Al igual que el antropólogo tradicional, Guillén se vio obligado a entender el habla de la comunidad que quería representar. Esto explica en parte sus dificultades a la hora de trabajar con el lenguaje de *Motivos de son*. Por el contrario, en el caso de *Me llamo Rigoberta Menchú* y *Cimarrón,* podría decirse que la realidad negociada creada por la metodología de la entrevista grabada obligó a Rigoberta Menchú y a Esteban Montejo a adaptar sus discursos a los requisitos culturales y las expectativas de los *gestore*s, lo cual explica en cierta manera que Barnet encontrara tan sencillo el poder «escribir como hablaba Montejo» (Sklodowska 117).

Por lo tanto, podría decirse que la «etnografía» de Guillén socava la perspectiva del antropólogo Branislaw Malinowski, para quien «una visión antropológica requiere la perspectiva de un observador externo, capaz de contemplar el funcionamiento de una sociedad entera» (Malinowski citado en Coronil xliv). Es más, en el caso de *Motivos de son* sería más correcto hablar no de visión sino de oído. Como explica Walter Ong, la percepción auditiva nos permite escuchar sonidos de diferente procedencia simultáneamente, mientras que la vista sólo nos permite percibir una sola imagen a la vez (Ong 72). El uso de la oralidad y la música le permitió a Guillén percibir numerosos discursos y perspectivas simultáneamente y producir una colección polifónica de poemas, ya que los *Motivos de son* expresan las perspectivas y los discursos de once negros de clase baja diferentes. Por eso, quizás uno de los mayores logros del poeta fue abandonar la dependencia de la percepción visual que es parte de la metodología objetivista de la antropología occidental. Como escribe Clifford «una vez que se deja de prefigurar las culturas visualmente –como objetos, teatros y textos– se hace posible concebir una poética cultural que forma un contrapunteo de voces, de palabras posicionadas» (Clifford, Introduction 12).

El carácter polifónico de los *Motivos de son* los aproxima a la etnografía posmoderna y a obras testimoniales innovadoras como las de Walsh, Poniatowska y Cabrera. Sin embargo, como ya mencioné anteriormente, se diferencian de éstas en no reproducir el discurso de su autor para yuxtaponerlo al de los personajes o informantes, en lo cual se asemejan más a la fórmula clásica de la novela testimonio. Aunque esto quiere decir que el lector no tiene acceso directo al discurso de Guillén, en una obra tan polifónica como *Motivos de son* la ausencia de una voz autorial también contribuye a diluir la autoridad monológica del autor. A pesar de que los *Motivos de son* presentan una imagen bastante negativa de la comunidad representada, Guillén no expresa directamente juicios de valor sobre los personajes ni interviene a favor o en contra de ellos, sino que deja que se critiquen los unos a los otros. Esto significa que la colección no es simplemente polifónica, sino también dialógica ya que se constituye una especie de diálogo o contrapunteo de perspectivas dentro de algunos poemas y también entre poemas distintos, tal y como se puede apreciar en las citas anteriores. Por ejemplo, la vergüenza racial del negro bembón en «Negro bembón» es contrarrestada por el hablante del poema, que elogia su «boca santa». El racismo de la mulata del poema «Mulata» es contrarrestado no sólo por el hablante de ese poema, sino también por el de «Negro bembón». La explotación de las negras de «Negro bembón», «Mi chiquita» y «Hay que tener voluntá» entra en conflicto con el discurso de la hablante de «Búcate plata», quien protesta ante los abusos de su compañero.

Esta representación de los negros de clase baja como una polifonía de voces conflictivas sin la presencia directa de una voz o discurso autorial concuerda con la descripción de Stephen Tyler del contexto etnográfico posmoderno, que es uno de «narración cooperativa que en una de sus formas idóneas resultaría en un texto polifónico en el que ninguno de sus participantes tendría la capacidad de enmarcar el relato con una interpretación única o de proveer una síntesis totalizante». Esta

polifonía, según Tyler, no es una cuestión de evadir o evitar la responsabilidad autorial ni tampoco es un exceso de democracia guiado por un sentido de culpabilidad (126). De forma parecida, en *Motivos de son* el lector puede evaluar los discursos de sus personajes sin la guía de un discurso dominante. Esta especie de vacío autorial se asemeja al de los cuentos de *El llano en llamas* de Juan Rulfo, en los cuales, como explica William Rowe, «la ausencia de una verdad objetiva expresada por el autor nos obliga a tener que depender de las cualidades específicas de las conciencias de los personajes para formar nuestra relación con la historia y con su mundo» (41).

Para concluir, Guillén escribió los *Motivos de son* desde la perspectiva asumida de once negros y negras de clase baja distintos y esto implanta a la colección en una larga tradición dentro de la literatura latinoamericana de textos que fueron escritos como si hubieran sido expresados directamente por un sujeto subalterno, camuflando así la intervención e influencia de un autor letrado. Las comparaciones en este análisis entre *Motivos de son* y dos obras clásicas del testimonio latinoamericano sacan a la luz algunos de sus aspectos problemáticos, pero también resaltan su potencial como forma sofisticada de testimonio que se aproxima a algunos de los logros de la etnografía posmoderna y obras testimoniales como las de Poniatowska, Walsh y Cabrera en disminuir la autoridad monológica del autor y representar a una comunidad subalterna como una polifonía de voces y perspectivas dialogantes.

Agradecimiento:

«Agradezco a mi padre Miguel Ángel Arnedo su ayuda en la redacción de este artículo».

Bibliografía

Achugar, Hugo. «Fin de siglo. Reflexiones desde la periferia». *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Ed. Hermann Herlinghaus y Monika Walter. Berlín: Langer Verlag, 1994. 233-55.

Arnedo-Gómez, Miguel. *Writing Rumba. The Afrocubanista Movement in Poetry*. Charlottesville: UP of Virginia, 2006.

— «El concepto de las literaturas heterogéneas de Antonio Cornejo Polar y la poesía negrista cubana de los 1930». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 63-64 (2006): 87-103.

— «The Afrocubanista Poetry of Nicolás Guillén and Angel Rama's Concept of Transculturation». *Afro-Hispanic Review* 26.2 (2007): 118-34.

— «Debates on Racial Inequality and Afro-Cuban Culture in *Adelante*». *Bulletin of Spanish Studies* 88:5 (2011): 711-35.

— «Uniting Blacks in a Raceless Nation: Afro-Cuban Reformulations of *Afrocubanismo* and *Mestizaje* in 1930s Cuba». *Journal of Iberian and Latin American Studies* 18.1 (2012): 33-59.

Augier, Ángel. *Nicolás Guillén. Notas para un estudio biográfico-crítico, I.* La Habana: Editora del Consejo Nacional de Universidades, 1965.

Barnet, Miguel. *Cimarrón,* Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1987.

— *La fuente viva,* La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1998.

Burgos, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia.* México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1985.

Cabrera, Lydia. *El monte.* Miami: Ediciones Universal, 1975.

Clifford, James y Marcus, George E. (ed.). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography.* Berkeley: U of California P, 1986.

Clifford, James. «Introduction: Partial Truths», en Clifford y Marcus. *Writing Culture*. 1-26.

— «On Ethnographic Allegory», en Clifford y Marcus. *Writing Culture*. 98-121.

— *The Predicament of Culture. Twentieth-Century, Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass: Harvard UP, 1988

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire.* Lima: Editorial Horizonte, 1994.

Coronil, Fernando. «Transculturation and the Politics of Theory: Countering the Centre, Cuban Counterpoint». Introducción a Fernando Ortiz, *Cuban Counterpoint*. Durham, NC: Duke UP, 1995. ix-lvi.

Crapanzano, Vincent. *Tuhami. Portrait of a Moroccan*, Chicago: U of Chicago P, 1980.

— «Hermes's Dilemma: The Masking of Subversion in Ethnographic Description», en Clifford y Marcus. *Writing Culture*. 51-76.

Denegri, Francesca. «Testimonio and its discontents», en Stephen Hart y Richard Young (ed.). *Contemporary Latin American Cultural Studies.* New York: Oxford UP.

Dianteill, Erwan y Swearingen, Martha. «From Hierography and Back: Lydia Cabrera's Texts and the Written Tradition in Afro-Cuban Religions». *Journal of American Folklore* 116.461 (2003): 273-92.

García Ronda, Denia (ed.). *¡Aquí estamos! El negro en la obra de Nicolás Guillén.* La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2008.

Guillén, Nicolás. «Motivos literarios», en García Ronda. *¡Aquí estamos!* 28-31.

— *Obra poética. 1922-1958*. Ed. Ángel Augier. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.

Jackson, Richard L. *Black Literature and Humanism in Latin America.* Athens, Georgia, University of Georgia Press, 1988.

Lienhard, Martín. «La représentation de l'oralité populaire ou marginale dans des textes modernes d'Amerique Latine et d'Afrique lusophone». *Versants* 30 (1996): 9-29.

Luis, William. *Literary Bondage: Slavery in Cuban Narrative*. Austin: U of Texas P, 1990.

Madrigal, Íñigo. Introducción y notas a Guillén. *Obra poética*.

Morejón, Nancy. «Conversación con Nicolás Guillén, en Nancy Morejón (ed.). *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén.* La Habana: Casa de las Américas, 1974. 31-61.

Mullen, Edward. *Afro-Cuban Literature. Critical Junctures.* Westport, Conn: Greenwood P, 1998.

Ong, Walter. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word.* London and New York, Methuen, 1982.

Pool, Robert. «Postmodern Ethnography?» *Critique of Anthropology* 11.4 (1991): 309-31.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina.* México, DF: Siglo XXI Editores, 1982.

Rodríguez-Mangual, Edna M. *Lydia Cabrera and the Construction of an Afro-Cuban Cultural Identity.* Chapel Hill: U of North Carolina P, 2004.

Rowe, William. *Rulfo: El llano en llamas.* London: Grant & Cutler, 1987.

Rulfo, Juan. *El llano en llamas.* Madrid: Cátedra, 1988.

Serra, Rafael. *Para blancos y negros: ensayos políticos, sociales y económicos.* La Habana: Imprenta El score, 1907.

Sklodowska, Elzbieta. *Testimonio Hispanoamericano.* New York; Peter Lang, 1992.

Tejo, Cloris. «En torno a la Convención de Sociedades Negras». *Adelante* 3.34 (1938): 5.

Tyler, Stephen A. «Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document», en Clifford y Marcus. *Writing Culture*. 122-40.

Williams, Gareth. «Translation and Mourning: The Cultural Challenge of Latin American Testimonial Autobiography». *Latin American Literary Review* 21.41 (1993): 79-99.

Fecha de recepción: 20/04/2014
Fecha de aceptación: 07/10/2014

Mural de la Oficina del Historiador de la Ciudad de Camagüey, 2008. Parque Las Cubanitas, calle Independencia esquina a Ignacio Agramonte. Fotografía de Eduardo Soñora Varona.

América sin nombre, nº 19 (2014) 103-112
DOI. 10.14198/AMENSN.2014.19.11
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Alexis Márquez Rodríguez
Ensayista y periodista venezolano. Miembro de número de la Academia Venezolana de la Lengua. Ocupó el cargo de profesor en la Universidad Central de Venezuela y presidente de la Editorial Monte Avila. De su labor crítica destacan sus estudios sobre la literatura venezolana y sobre Alejo Carpentier, a cerca de cuya obra ha publicado, entre otros, los siguientes títulos: *Alejo Carpentier: Teoría y práctica del barroco y lo real maravilloso*, *Nuevas lecturas de Alejo Carpentier (editor)*, *La obra narrativa de Alejo Carpentier*, *Ocho veces Alejo Carpentier*.

El Mar Caribe en la vida y la obra de Alejo Carpentier

ALEXIS MÁRQUEZ RODRÍGUEZ
Miembro de Número de la Academia Venezolana de la Lengua

RESUMEN

La presencia del Mar Caribe en la vida y la obra de Alejo Carpentier es determinante en muchos sentidos. De hecho, el Caribe está presente en toda su obra narrativa, unas veces de modo directo, otras a través de referencias muy concretas e importantes. Puede decirse, en general, que el Mar Caribe o de las Antillas es un referente fundamental de todos sus cuentos y novelas. Por otra parte, también desde un punto de vista teórico ese mar tuvo mucha importancia en el pensamiento de Carpentier. El solo hecho de ser un insular tuvo en él, desde muy joven, un significado muy especial. Tanto dentro del ámbito geográfico, como del histórico y cultural, su Cuba nativa se perfiló en su conciencia como una realidad que no puede ser entendida ni valorada, si no se la considera en relación inmediata con el Caribe. Así, el artículo analiza la representación del Mar Caribe en algunos pasajes de sus obras principales, como *Ecue-Yamba-O* o *El siglo de las luces*.
Palabras clave: Carpentier, narrativa, Mar Caribe, Cuba.

ABSTRACT

The presence of the Caribbean Sea in the life and work of Alejo Carpentier is crucial in many respects. In fact, the Caribbean is present across his narrative, sometimes directly; other times, through very concrete and important references. It can be said, in general, that the Caribbean Sea or the Antilles is a fundamental referent in all his short-stories and novels. On the other hand, from a theoretical point of view, that sea was very important in Carpentier's thought. The mere fact of his own insularity, had on Carpentier, from a very young age, a very special meaning. Both in the geographical realm as well as in the historical and cultural ones, his native Cuba came to be on his conscience like a reality that could be neither comprehended nor valued, unless Cuba was not considered tightly linked to the Caribbean. Thus, this article analyzes the representation of the Caribbean Sea in some passages of Carpentier's main works, such as *Ecue-Yamba-O* and *El siglo de las luces*.
Keywords: Carpentier, narrative, Caribbean Sea, Cuba.

I

La presencia del Mar Caribe en la vida y la obra de Alejo Carpentier es determinante en muchos sentidos. De hecho, el Caribe está presente en toda su obra narrativa, unas veces de modo directo, otras a través de referencias muy concretas e importantes. Puede decirse, en general, que el Mar Caribe o de las Antillas es un referente fundamental de todos sus cuentos y novelas. Por otra parte, también desde un punto de vista teórico ese mar tuvo mucha importancia en el pensamiento de Carpentier. El solo hecho de ser un insular tuvo en él, desde muy joven, un significado muy especial. Tanto dentro del ámbito geográfico, como del histórico y cultural, su Cuba nativa se perfiló en su conciencia como una realidad que no

Fundación Alejo Carpentier. La Habana. Fotografía de José Gomariz.

puede ser entendida ni valorada, si no se la considera en relación inmediata con el Caribe.

En su famosa teoría de los contextos —que formuló a partir de una feliz expresión de su amigo Jean Paul Sartre— Carpentier incluye lo que él llama contextos geográficos y contextos de iluminación, los cuales, según él, ejercen poderoso influjo en los narradores de nuestro Continente, y en el caso cubano, sostiene, derivan en buena parte de la insularidad del medio, y aun en ciertos rasgos característicos del Caribe, que, o no se dan en otros mares, o poseen en éste una singular peculiaridad («Problemática de la actual novela hispanoamericana.» En *Tientos y diferencias*).

Justo es decir que tal criterio de Carpentier, derivado de su propia condición de insular, viene, en su caso, a ser fortalecido de manera particular por otros dos factores. En primer término, uno de tipo general, que es común a las personas que han nacido y se han formado en regiones insulares, quienes suelen poseer rasgos de conducta peculiares, que al parecer derivan, al menos en parte, de tal condición. Estas personas, en efecto, suelen ser andariegos, sienten una especial atracción por los viajes y muestran siempre una gran curiosidad ante lo desconocido y una gran ansia de conocer nuevos lugares. Sin embargo, paradójicamente son también muy afectivos frente a su tierra y sus gentes, a los que acostumbran amar con apasionado vigor.

No se vea en estas observaciones concesión alguna a obsoletas teorías deterministas. La afición de los insulares por los viajes tiene, sin duda, un trasfondo psíquico explicable, pues se trata de seres obviamente dispuestos para la navegación, la cual practican primero como actividad económica, como necesidad vital, no sólo de comunicación, sino también de subsistencia, pues del mar extraen lo fundamental de su alimento. Pero tal actividad económica genera predisposiciones afectivas, y crea hábitos viajeros que van más allá de lo económico. Y en cuanto al paradójico apego afectivo a la tierra, su explicación sicológica puede hacerse también desde rigurosos puntos de vista científicos, que no está en nuestro interés analizar aquí.

Junto a estos rasgos psíquicos, que en efecto eran muy notorios en Alejo Carpentier, se daba en su caso otro factor, de enorme importancia. Nos referimos a su compleja y profunda formación cultural, que le permitió valorar en su exacto sentido, no solo el hecho, después de todo fortuito, de haber nacido en una isla, y de haber adquirido en ella su formación inicial, sino también la mucha importancia y la honda significación histórica de aquel Mar Caribe a que su isla pertenece.

II

Desde muy temprano el joven Carpentier supo establecer los paralelos existentes entre ese mar suyo, tropical, crisol de complejos y fascinantes mestizajes, y, por si fuera poco, escenario de hechos históricos de formidable trascendencia, y otros mares que, del mismo modo, desempeñaron en el pasado un rol histórico y antropológico de decisiva importancia. El tuvo, pues, una doble condición, determinante en su persona de una peculiar sensibilidad, que le permitió comprender y valorar su doble carácter de insular y de hombre del Caribe. Y todo ello se expresó en su obra literaria.

Ya en su primera novela, *Ecue-Yamba-O*, escrita en 1927, mientras estaba preso en la cárcel de La Habana, bajo la dictadura de Gerardo Machado, aunque publicada en 1933, Carpentier se refiere al mar en términos que avalan cuanto hasta aquí hemos dicho. La presencia del mar en esta novela primigenia no es, como solía ocurrir respecto de la naturaleza en las novelas hispanoamericanas de aquel tiempo —y en general en la literatura del Continente—, apenas paisajística o contemplativa. Aquí el mar penetra en el corpus novelesco por la vía del huracán, pero en lugar de ser un elemento ambiental de mayor o menor importancia, adopta más bien un valor temático, en alguna medida determinante de ciertos comportamientos humanos sin duda definitorios.

El huracán no puede verse en esta novela sólo como un hecho episódico. En la historia de los pueblos del Caribe los huracanes han tenido una tremenda importancia. La palabra huracán, de origen al parecer taíno o caribe, no sólo designa un fenómeno natural, sino que, además, se supone relacionada con fuerzas esotéricas, con deidades primitivas e incluso demoníacas (Es curioso, por cierto, que en *Ecue-Yamba-O* Carpentier no emplea la palabra huracán ni una sola vez, sino los vocablos temporal y ciclón. Lo apuntamos sólo como un dato circunstancial, porque lo que interesa en este caso no es la palabra empleada, sino la presencia del fenómeno en el texto narrativo).

Dentro de la secuencia argumental de la novela el episodio del temporal juega un papel muy importante, que trasciende de lo anecdótico a lo temático. Pero, desde otro punto de vista, da oportunidad al joven novelista para escribir una de sus más hermosas páginas, en la que ya apuntaban con firmes trazos los rasgos fundamentales del estilo carpenteriano, que más tarde, a partir del cuento «Viaje a la semilla» (1944) y de la novela *El reino de este mundo* (1949), va a mostrar su espléndida madurez.

Aquel pasaje de *Ecue-Yamba-O*, no obstante su lejanía en el tiempo y pese al valor bastante secundario de la novela, es de los destinados a perdurar como preciosa muestra de la escritura de un autor cuyo valor esencial se resume, precisamente, en un estilo personalísimo, pero llamado a abrir caminos y a marcar de manera profunda varias generaciones de narradores posteriores a él. No podemos sustraernos a la tentación de mostrar aquí tal magnificencia estilística, a través de unos fragmentos del pasaje señalado:

> La fricción de vientos contrarios se produjo sobre un gran viñedo de sargazos, donde pececillos de cristal, tirados por un elástico, saltaban de ola en ola. Punto. Anillo. Lente. Disco. Cráter. Orbita. Espiral de aire en rotación infinita. Del zafiro al gris, del gris al plomo, del plomo a la sombra opaca. Los peces se desbandaron hacia las rondas submarinas, en cuyas ramas se mecen cadáveres de bergantines. Los hipocampos galoparon verticalmente, levantando nubes de burbujas con sus casquillos de escamas. El serrucho y la espada forzaron la barrera de las bajas presiones. Vientres blancos de tintoreras y cazones, revueltos en las oquedades de las rocas. Una estela de esperma señaló la ruta del éxodo. Cilindros palpitantes, discos de luz, elipses con cola, emigraban en la noche de la tormenta, mientras los barcos se desplazaban hacia la izquierda de los mapas. Fuga de áncora y aletas, de hélices y fosforescencias, ante la repentina demencia de la Rosa de los Vientos. Un vasto terror antiguo descendía sobre el océano con un bramido inmenso. Terror de Ulises, del holandés errante, de la carraca y del astrolabio, del corsario y de la bestia presa en el entrepuente. Danza del agua y del aire en la oscuridad incendiada por los relámpagos. Lejana solidaridad del sirocco, del tebbad y del tifón ante el pánico de los barómetros. Colear de la gran serpiente de plumas arrastrando trombas de algas y de ámbares. Las olas se rompieron contra el cielo y la noche se llenó de sal. Viraje constante que prepara el próximo latigazo. Círculo en progresión vertiginosa. Ronda asoladora, ronda de arietes, ronda de bólidos transparentes bajo el llanto de las estrellas enlutadas. Zumbido de élitros imposibles. Ronda. Ronda que ulula, derriba e inunda. A terremoto del mar, temblor de firmamento. Santa Bárbara y sus diez mil caballos con cascos de bronce galopan sobre un rosario de islas desamparadas. (...) Ya los ríos acarrean reses muertas. EI mar avanza por las calles de la ciudad. Las viviendas se rajan como troncos al fuego. Los árboles extranjeros caen, uno tras otro, mientras las ceibas y los júcaros resisten a pie firme. Las vigas de un futuro rascacielos se torcieron como alambre de florista. CIGARROS, se lee todavía en un anuncio lumínico, huérfano del fluido, cuyas letras echarán a COLON, responde otro rótulo en el lado opuesto de la plaza martirizada. El ataúd de un niño navega por la calle de las Animas.
>
> Encajándose en el tronco de una palma, un trozo de riel ha dibujado una cruz. La prostituta polaca, olvidada en un barco-prisión, empieza a reír. CI A ROS. Las letras que caen cortan el asfalto como hachazos. Rotas sus amarras, los buques comienzan a reñir en el puerto a golpes de espolón y de quilla. Las goletas de pesca viajan por racimos, llevando marineros ahogados en sus cordajes entremezclados. Las olas hacen bailar cadáveres encogidos como fetos gigantes. Hay ojos vidriosos que emergen por un segundo; bocas que quisieran gritar, presintiendo ya las horrendas tenazas del cangrejal. Cada mástil vencido pone un estampido en la sinfonía del meteoro. La virgen del gran campanario se desploma con fragor de explosión subterránea. Su cabeza coronada rueda, Reina abajo, como un lingote de plomo. CI... C . LON, dicen todavía los rótulos. CI... C . LO, dirán ahora. Mil toneles huyen a lo largo de un muelle, bajo los empellones del alud que gira. La torre de un ingenio se quiebra como porcelana, despidiendo astillas de cemento. Las ranas de una charca ascienden por la columna de agua que aspira una boca monstruosa. (Caerán, tres días más tarde, en el corazón del Gulf Stream). Cielo en ruinas. Está constelado de estacas, timones, plumas, banderas y tanques de hierro rojo. Un carro de pompas fúnebres vaga sin rumbo, guiado por tres ángeles heridos... En la plaza sólo ha quedado el ojo vacío de una O, porque dejó pasar el viento por el hueco de su órbita.
> Temporal, temporal
> ¡Qué tremendo temporal!

El Prado desde el Morro. La Habana, Cuba. Fotografía de Liset Cruz.

> El ciclón ha pasado, ensangrentando aves y dejando un balandro anclado en el techo de una catedral. (56-57)

Este pasaje de *Ecue-Yamba-O* es, además, muy importante, no sólo por su valor estilístico, sino también porque refleja una temprana madurez en Carpentier en lo tocante a su concepto del Caribe desde un triple punto de vista estético, histórico y antropológico. Al margen de la calidad estética del texto, en que con gran acierto se equilibran lo descriptivo y lo narrativo a través de un lenguaje de evidentes tonalidades barrocas, es digna de observar la relación que el autor establece entre el huracán del Caribe y las tormentas características de otras regiones, el tebbad, el sirocco y el tifón, de tan antigua fama de terror, motivos de viejas historias y de ancestrales leyendas, con una remota prosapia literaria, que en la novela moderna se resume con toda brillantez en la obra de Joseph Conrad. Conrad es, por cierto, uno de los pocos escritores de quienes Carpentier confesaba sentirse en alguna medida tributario (Márquez Rodríguez 166-169).

Destaca igualmente en el texto citado la relación que Carpentier señala entre el huracán caribeño, que siembra el terror entre los pobladores de las islas y de las zonas ribereñas de la tierra firme, y el terror que las tempestades siempre han generado en los hombres del mar. Terror de Ulises ante los fragores del mar en su periplo por el Mediterráneo. Terror del Holandés Errante, en su navegar sin término por todos los mares del mundo. Terror de los marinos que llevaron la carraca, el astrolabio y la piratería a latitudes mucho más allá de las que se reputaban los confines del mundo, la última Thule o las Islas Afortunadas. ¡Los grandes mitos del mar, redivivos en el ámbito prodigioso del Caribe! Carpentier estaba consciente de ello. El Mar Caribe, y sobre todo la periódica y alucinante fuerza destructiva de sus huracanes, entraban por derecho propio en la cantera de los grandes mitos universales. Tal conciencia no se muestra sólo en pasajes de sus novelas, sino también en muchos de sus escritos no estrictamente imaginativos o literarios. En un artículo publicado en el diario *El Nacional*, de Caracas, dentro de su columna «Letra y solfa», el 22 de septiembre de 1953, Carpentier decía lo siguiente:

> Los españoles, maravillados de lo que ellos mismos habían descubierto, hicieron mitos de todo: de la Piedra Bezar, hallada en las entrañas del venado americano; de las Amazonas, del Dorado, del Potosí, del Valle de Jauja; algunos vieron a los caimanes como «espantables (sic) dragones», en tanto que otros buscaron la Fuente de la Eterna Juventud. El ciclón antillano habría de merecer también los honores de una mitología.

Y que no se trataba de meros hechos imaginativos o fantasiosos, especulaciones de novelista invencionero y fabulador, lo demuestra otro artículo de la misma serie, publicado el 2 de octubre de 1952. En éste se da cuenta del carácter periódico de los huracanes, que suelen azotar a Cuba y otras islas antillanas en los meses de septiembre y octubre, y se hace especial referencia al de 1927, de inusitada intensidad, y que sin duda sirvió de referente al pasaje de *Ecue-Yamba-O* que antes transcribimos, novela, como se sabe, escrita ese mismo año, cuando la impresión del espantoso huracán estaba todavía viva en los cubanos. En dicho artículo dice el autor:

> Ese desencadenamiento de ciclones, cada otoño, en el Caribe, es todavía una presencia, siempre activa de las pavorosas «tormentas de las Bermudas», citadas por Shakespeare y los dramaturgos del Siglo de Oro español —tormentas que llegaron a hacerse mitos americanos, desde los inicios de la Conquista, como la existencia de las Amazonas o la Fuente de la Eterna Juventud. [...]
> La Habana acepta, como algo normal, la fatalidad de un ciclón que, cada diez años —en promedio— habrá de caer sobre la ciudad, causando los consiguientes estragos. El correspondiente al año 1927 —el anterior se había arrojado de lleno sobre la capital en 1917— dejó una serie de fantasías tremebundas, como marcas de su paso: una casa de campo trasladada, intacta, a varios kilómetros de sus cimientos; goletas sacadas del agua, y dejadas en la esquina de una calle; estatuas de granito, decapitadas de un tajo; coches mortuorios, paseados por el viento a lo largo de plazas y avenidas, como guiados por cocheros fantasmas. y, para colmo, un riel arrancado de una carrilera, levantado en peso, y lanzado sobre el tronco de una palma real con tal violencia, que quedó encajado en la madera, como los brazos de una cruz.

En otra de sus novelas, *El Siglo de las Luces* (1962), tenida en general por cumbre de su obra, el tema del huracán vuelve a presentarse y es de nuevo tratado con particular interés y con un aún más maduro desarrollo literario, dentro de aquella concepción del

peculiar fenómeno como algo más que un episodio novelesco. En la trama de esta novela la escena del ciclón adquiere una importancia fundamental. Tanto, que dicha escena sirve de hito en la secuencia argumental. A partir de ella los hechos cambian de rumbo. De manera muy significativa es ese el punto que marca el inicio del periplo revolucionario de Esteban, pues la huida de La Habana que emprende a raíz del ciclón, aprovechando el aplazamiento momentáneo que este ha impuesto a las autoridades en su propósito de hacer una redada de francmasones y conspiradores, es el primer paso del viaje que lo lleva, junto con Víctor Hugues, primero a Santo Domingo, y luego a Francia, donde otro huracán, pero de distinto signo, ha derribado la monarquía y hecho rodar las cabezas de los reyes y de centenares de hombres y mujeres más, barridos por los vientos ciclónicos de la Revolución.

Mas aquel temporal habanero también significó en Sofía —el otro personaje clave de la novela— un sacudimiento trascendental. A raíz de la escena del ciclón, esa misma noche, con el propio ciclón como contexto, Víctor Hugues trata de seducir a la joven, en circunstancias y condiciones que moralmente casi configuran un intento de violación.

Para Sofía aquel episodio posee numerosas implicaciones. Lo esencial es que, por primera vez, se siente deseada, y adquiere con ese sentimiento lo que el autor define como «la conciencia de sí misma» (247). En todo caso, fue un sacudimiento psicológico, una especie de huracán anímico que, también en ella, marcó un punto crucial en su vida y torció el rumbo de su existencia.

III

Pero el Caribe no es, para Carpentier, sólo el huracán. También en *El Siglo de las Luces*, con bastante precisión y abundancia de datos se nos da el exacto valor que aquel mar tenía para el novelista cubano. Esteban, devenido de pronto en contable de corsarios, vive durante meses una singular experiencia marinera, en la cual lo más resaltante y prodigioso es el descubrimiento de aquel mar que ha sido el de toda su vida, pero que ahora, en la madurez de su conciencia y de su sensibilidad, y en contacto directo e íntimo con su realidad natural y cultural, no vista ya desde la perspectiva de la tierra, sino desde el frágil piso de una embarcación deleznable y precaria, se le revela en toda su plenitud.

EL Malecón. La Habana, Cuba. Fotografía de Paul Niell.

Además, Esteban venía de una adolescencia que vivió recluido entre los muros de su casa, aquejado por el asma, lo que le había impedido tener más temprano aquella visión del Caribe, tan cercano, sin embargo, y tan entrañable, y que apenas ahora empezaba a conocer de verdad.

Por una parte es la realidad paisajística, muestra preciosa de lo real maravilloso en su dimensión natural, que a su vez se vincula con ese otro fenómeno, consustanciado con la esencia natural y cultural de nuestro Continente, que es el barroco americano. Carpentier ha sostenido con vehemencia que el barroco es el estilo propio del mundo americano, no sólo porque es la expresión cabal de un mestizaje de triple raíz barroca —la indígena, la africana y la española—; sino también porque es ya la propia naturaleza que nos rodea la que condiciona nuestro lenguaje, nuestras diversas formas de expresión, nuestras costumbres y, en general, nuestra especificidad idiosincrásica, en un sentido necesariamente barroco.

Para él, una tan peculiar naturaleza barroca americana no podía ser captada, ni expresarse cabalmente, sino a partir de una sensibilidad barroca, y a través de un estilo barroco. Y dentro de esa naturaleza americana, cuajada de barroquismos presentes y de «barroquismos por venir,» el Caribe adquiere una especial dimensión. Basta leer aunque sea fragmentos de los magistrales cuadros descriptivos de *El Siglo de las Luces* en que se pinta el escenario caribeño, para que se nos revele tal dimensión barroca:

> Eran vivas pencas de madréporas, la poma moteada y cantarina de las porcelanas, la esbeltez catedralicia de ciertos caracoles que, por sus piñones y agujas, sólo podían verse como creaciones góticas; el encrespamiento rocalloso de los abrojines, la pitagórica espiral del huso —el fingimiento de muchas conchas que, ba-

Mobiliario del despacho de Alejo Carpentier en la Embajada de Cuba en París. La Habana. Fotografía de José Gomariz.

jo la yesosa y pobre apariencia, ocultaban en las honduras una iluminación del palacio engualdado. (...) En ese prodigioso Mar de las Islas, hasta los guijarros del Océano tenían estilo y duende; los había tan perfectamente redondos que parecían pulidos en tomos de lapidarios; otros eran abstractos en forma, pero danzantes en anhelo, levitados, espigados, asaeteados, por una suerte de impulso brotado de la materia misma. (...) Los más portentosos cactos montaban la guardia en los flancos de esas Hespérides sin nombres a donde arribaban las naves en su venturosa derrota; altos candelabros, panoplias de verdes yelmos, colas de faisanes verdes, verdes sables, motas verdes, sandías hostiles, membrillos rastreros, de púas ocultas bajo mentidas tersuras —mundo desconfiado, listo a lastimar, pero desgarrado siempre por el parto de una flor roja o amarilla, ofrecida al hombre, tras la hincada con el alevoso regalo del higo de Indias y de la tuna, a cuya pulpa se accedía por fin a condición de burlar una nueva barrera de cerdas ardientes. (...) La selva de coral hacía perdurar, en medio de una creciente economía de las formas zoológicas, los primeros barroquismos de la creación, sus primeros lujos y despilfarros; sus tesoros ocultos donde el hombre, para verlos, tendría que remedar el pez que hubiese sido antes de ser esculpido por una matriz, añorando las branquias y la cola que hubieran podido hacerle elegir aquellos paisajes fastuosos por perenne morada. (...) Sobre la madera sumergida de los mangles aparecía, de pronto, un blanco espolvoreo de harinas. Y las harinas se hacían hojuelas de pergamino, y el pergamino se hinchaba y endurecía, transformándose en escamas adheridas al palo por una ventosa, hasta que una buena mañana, definíanse las ostras sobre el árbol, vistiéndolo de conchas grises. (...) Ningún símbolo se ajustaba mejor a la Idea de Mar que el de las anfibias hembras de los mitos antiguos, cuyas carnes más suaves se ofrecían a la mano del hombre en la rosada oquedad de los lambíes, tañidos desde siglos por los remeros del Archipiélago, de boca pegada a la concha, para arrancarles una bronca sonoridad de trompa, bramido de toro neptuniano, de bestia solar sobre la inmensidad de lo entregado al sol. (...) Alguna vez se hacía un gran silencio sobre las aguas, presentíase el Acontecimiento y aparecía, enorme, tardo, desusado, un pez de otras épocas, de cara mal ubicada en un extremo de la masa, encerrado en un eterno miedo a su propia lentitud, con el pellejo cubierto de vegetaciones y parásitos, como casco sin carenar, que sacaba el vasto lomo en un hervor de rémoras, con solemnidad de galeón rescatado, de patriarca abisal, de Leviatán traído a la luz, largando espuma a mares en una salida a flote que acaso fuera la segunda desde que el astrolabio llegara a estos parajes. Abría el monstruo sus ojillos de paquidermo, y, al saber que cerca le bogaba un desclavado cayuco sardinero, se hundía nuevamente, a esperar otro siglo para regresar a un mundo colmado de peligros. Terminado el Acontecimiento, volvía el mar a sus quehaceres. Encallaban los hipocampos en las arenas cubiertas de erizos vaciados, despojados de sus púas, que al secarse se transformaban en pomas geométricas de una tan admirable ordenación que hubiesen podido inscribirse en alguna Melancolía de Durero; encendíanse las luminarias del pez-loro, en tanto que el pez-ángel y el pez-diablo, el pez-gallo y el pez-de-San-pedro, sumaban sus entidades de auto sacramental al Gran Teatro de la universal Devoción, donde todos eran comidos, consustanciados, imbricados de antemano, dentro de la unicidad de lo fluido. (150-54)

De modo, pues, que el Caribe viene a ser pieza fundamental de la famosa teoría carpenteriana de lo real maravilloso, adminiculada ésta, a su vez, a su no menos importante teoría del barroco como la genuina expresión americana. Esto, que puede verse en aquellos deslumbrantes cuadros descriptivos como el que acabamos de citar, se hace aún más directo cuando, también en la novela, Carpentier nos da la visión directa del Caribe desde los ojos de Esteban. Que son, en este caso, sin la menor duda, los ojos del propio Carpentier. En otra ocasión hemos señalado cuánto hay de éste en la personalidad de Esteban. Son muchos los rasgos que los hermanan y, a veces, los identifican. Uno de ellos es la especialísima sensibilidad para aprehender ciertas realidades, tal como ocurre, pongamos por caso, ante el mar. Es evidente que, al referirse a este, como en muchas otras ocasiones, Carpentier mira por los ojos y habla por la lengua de Esteban. Como en el siguiente pasaje, en que al describir el novelista el paisaje barroco del Caribe tal como lo contemplaban los ojos de Esteban, es su propia visión de ese paisaje lo que describe:

el mundo de las Antillas fascinaba al joven, con su perpetuo tornasol de luces en juego sobre formas diversas, portentosamente diversas, dentro de la unidad de un clima y de una vegetación común.

> Toda una mitología de naufragios, tesoros perdidos, sepulturas sin epitafio, luces engañosas encendidas en noches de tormenta, nacimientos predestinados —el de Madame de Mantainon, el de un taumaturgo sefardita, el de una amazona que llegó a ser reina de Constantinopla— se unía a estas tierras cuyos nombres repetíase Esteban en voz baja, para gozarse de la eufonía de las palabras: Tórtola, Santa Ursula, Virgen Gorda, Anegada, Granadinas, Jerusalem Caída. (165)

Obsérvese que en este texto se vinculan de modo expreso la descripción en alto grado barroca del paisaje caribeño, y la realidad de corte prodigioso, que se trasunta en mitos, leyendas, predestinaciones y maravillosas coincidencias, cantera inagotable, todo ello, de lo real maravilloso americano.

A esta idea del Caribe como punto de confluencia y de simbiosis de lo barroco y lo real maravilloso, indudable señal de identidad de la naturaleza y de la cultura de nuestro Continente, se une también el hecho, de igual signo portentoso, de que el Caribe fue el gran crisol en que se fundieron las raíces primigenias que dieron origen al mestizaje que, a su vez, produjo al hombre de América, con su específica singularidad. Hecho que no puede verse sólo como un fenómeno étnico o antropológico, puesto que fue al mismo tiempo un acontecimiento histórico, cuya trascendencia no siempre ha sido valorada con acierto. Es una mezcla si se quiere prodigiosa de etnias dispersas, pero también distintas, que de pronto se encuentran. Mezcla que no se queda en lo sanguíneo, sino que abarca así mismo lo cultural.

Pero hay algo más. Ese encuentro de razas y culturas que se realiza en el Caribe es, al mismo tiempo, el punto culminante de un proceso de integración universal, que venía gestándose desde los más remotos tiempos. Simbólicamente, piensa Carpentier, esa convergencia integradora puede resumirse en la gran metáfora histórica que representa el encuentro del Mediterráneo y el Caribe, dos mares que parecieran llamados a un destino común, como centros de fusión y de amalgama de los pueblos dispersos sobre la faz de la tierra. Y es de nuevo Esteban, es decir, el propio Carpentier desdoblado en personaje de sí mismo, quien intuye el formidable acontecimiento:

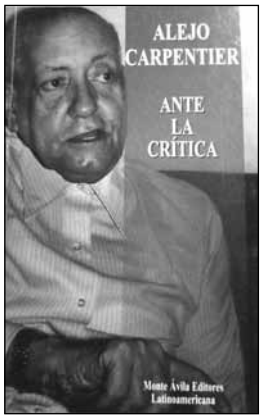
> En Francia había aprendido Esteban a gustar el gran zumo solariego que por los pezones de sus vides había alimentado la turbulenta y soberbia civilización mediterránea —ahora prolongada en este Mediterráneo Caribe, donde proseguíase la Confusión de Rasgos iniciada, hacía muchísimos milenios, en el ámbito de los Pueblos del Mar. Aquí venían a encontrarse, al cabo de larga dispersión, mezclando acentos y cabelleras, entregados a renovadores mestizajes, los vástagos de las Tribus Extraviadas, mezclados, entremezclados, despintados y vueltos a pintar, aclarados un día para anochecerse en un salto atrás, con una interminable proliferación de perfiles nuevos, de inflexiones y proporciones, alcanzados a su vez por el vino que, de las naves fenicias, de los almacenes de Gades, de las ánforas de Maarkos Sestios, habían pasado a las carabelas del Descubrimiento, con la vihuela y la tejoleta, para arribar a estas orillas propiciadoras del trascendental encuentro de la Oliva con el Maíz. (157)

Inevitable recordar, ante estas ideas, el pensamiento visionario de Simón Bolívar, no sólo cuando habla de que los latinoamericanos «somos un pequeño género humano,» sino también cuando postula el Istmo de Panamá —vale decir, el Mar Caribe— como el centro natural del orbe, el punto de convergencia a donde habrían de mirar todos los pueblos del mundo, en busca de una armonización universal sólo posible mediante el imperio de la paz y del progreso sobre toda la humanidad.

IV

Que no se trata de una simple especulación literaria, sino de una convicción muy firme y arraigada en el pensamiento carpenteriano, lo demuestra el hecho de que esta misma visión del Caribe que experimenta Esteban reaparece otras veces en la obra de Carpentier, incluso muchos años después de la novela, ya no dentro de un texto propiamente literario, sino en algunos de sus escritos de carácter ensayístico o conceptual. Por ejemplo, en una charla sobre «La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del Mar Caribe,» difundida por la Televisión cubana dentro del marco del Festival del Caribe (Carifiesta), celebrado en La Habana el 19 de julio de 1979, expresó lo siguiente:

> nuestro suelo, y muy particularmente el suelo caribe, se hace teatro de la primera simbiosis, del primer encuentro registrado en la historia de tres razas que, como tales, no se habían encontrado nunca: la blanca de Europa, la india de América, que era novedad



total, y la africana, que, si bien era conocida por Europa, era desconocida totalmente del lado de acá del Atlántico. Por lo tanto, una simbiosis monumental de tres razas de una importancia extraordinaria por su riqueza y su posibilidad de aportaciones culturales y que habría de crear una civilización enteramente original. (En *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo* 181-82)

Como puede verse, son estas, *mutatis mutandi*, las mismas palabras de Esteban, en *El Siglo de las Luces*, por cuya boca hablaba el propio Carpentier. Aquí ya no recurre a ninguno de sus personajes para expresar su pensamiento, sino que lo formula de un modo directo y expreso.

Hay, pues, un valor y un sentido ecuménico en esta idea del Mar Caribe como un gigantesco crisol de razas y de culturas, que representa al mismo tiempo el gran punto de convergencia en que el Hombre, desperdigado en etnias, culturas y pueblos diversos, vuelve a su esencia universal y se refunde en el principio humanístico de integración y unidad.

Humanismo es, precisamente, el vocablo y el concepto invocados por el propio Carpentier, para resumir con entera propiedad su idea acerca de lo que ha sido, desde el principio, el destino histórico del Mar Caribe, y de las tierras y pueblos que se extienden y han vivido dentro de él y en torno suyo. Es sabido que América ha significado, para muchos de los pensadores que a través de los siglos han sido los mejores exponentes del humanismo europeo, la esperanza de la humanidad, en el sentido de ser la reserva natural donde han de hallar refugio definitivo las ansias de paz, de libertad y de bienestar que, al decir de José Carlos Mariátegui, constituyen el mito primordial que el hombre viene persiguiendo desde sus más remotos orígenes.

De manera expresa Carpentier habló alguna vez de la existencia de lo que él llamaba un humanismo caribe. Esta idea la formuló en la misma charla difundida por la Televisión cubana a que antes hemos hecho referencia:

> Los grandes hombres cuyos nombres acabo de citar [Francisco de Miranda, Simón Rodríguez, Simón Bolívar, Brion, Toussaint Louverture, Petion, Heredia, Máximo Gómez, Finlay, José Martí, Fidel Castro] vienen a demostrar que existe lo que podríamos llamar un humanismo caribe. Nuestros grandes hombres nunca limitaron su acción, su pensamiento, su ejemplo, al ámbito propio, sino que se proyectaron hacia los pueblos vecinos. Hubo intercambio de hombres como hubo interpenetración de ideas. Hubo siempre entre nosotros un entendimiento mutuo dentro de las aspiraciones que nos eran comunes... (187-88)

Esta afirmación de Carpentier, que expresa su sentimiento internacionalista y de integración de los pueblos, más allá de los regionalismos y localismos patrioteros y de un nacionalismo antidialéctico y pseudorevolucionario, sentimiento internacionalista que a su entender es meollo del humanismo, alude a un hecho siempre presente en la historia americana, como es el sentimiento y la idea de solidaridad, y aún de fraternidad, que ha sido uno de los rasgos espirituales típicos del hombre y de los pueblos de América. Es obvio que no puede verse nuestro Continente como una unidad monolítica, tal como de manera equivocada —concediéndoles el beneficio de la buena fe— lo ha pretendido cierta corriente de pensadores europeos y estadounidenses, empeñados en entender en forma mecánica nuestra realidad continental como un todo más o menos confuso, identificable por algunos rasgos como el pintoresquismo, el exotismo y el subdesarrollo, entre otros.

La tendencia a presentar tales características, en apariencia definitorias de lo americano, como signos positivos, capaces de despertar el interés y la admiración del europeo y del estadounidense supercultos y superdesarrollados, como suele verse en los carteles de publicidad turística, disimula mal el trasfondo de desprecio y, hasta cierto punto, de conmiseración que alienta en lo profundo de tal tendencia. Alejo Carpentier ha sido uno, por cierto, de los escritores latinoamericanos que con mayor vehemencia y con mejor fundada argumentación, han rechazado semejante modo de concebir nuestra presunta tipicidad. Para él siempre estuvo muy claro que Nuestra América —como solía llamarla José Martí— es, desde luego, una unidad en muchos aspectos, pero en el seno de la cual existen también importantes diferencias regionales, nacionales y aun locales. Se trata, pues, de una diversidad dentro de la unidad.

Entre los rasgos comunes, entre los elementos que apuntalan ese sentido de unidad, destaca aquella propensión a la solidaridad entre nuestros pueblos, más allá de fronteras geográficas o ideológicas.

Este fenómeno se puso en evidencia sobre todo durante las guerras de independencia. No sólo es el hecho de que un mismo hombre, el venezolano Simón Bolívar, sea tenido por Libertador y padre de la Patria en seis distintas naciones del Continente; es bien sabido, así mismo, que en las luchas emancipadoras de cada uno de nuestros países participaron hombres provenientes de muchos otros lugares, incluso de Europa. Y fue entre los pueblos del Caribe que este hecho se dio con más frecuencia y con mayor notoriedad. Es conocida la invalorable ayuda que Bolívar recibió de Alejandro Petion, el presidente de Haití. El Almirante Luis Brión, otro de los héroes de la independencia venezolana, era de Curazao. Máximo Gómez, figura prominente de la independencia cubana, había nacido en Santo Domingo. También participaron venezolanos en la emancipación de Cuba, y Francisco Javier Yánez, cubano, a su vez tuvo destacada actuación en la de Venezuela. El propio Bolívar se impuso el deber de llevar la libertad a Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia, y abrigó, además, la ambición de concluir su tarea emancipadora libertando a Cuba y Puerto Rico de la dominación hispánica, y sólo un cúmulo de circunstancias adversas se lo impidieron.

La solidaridad y la fraternidad, en fin, entre los pueblos de América, y de modo especial entre los que se agrupan en la cuenca del Caribe, islas y tierra firme por igual, se han manifestado siempre de diversas maneras y en las más variadas circunstancias. De modo que podría decirse, a la luz de las palabras de Carpentier que acabamos de citar, que en el Caribe, ya desde los tiempos de las guerras que marcan el derrumbe del vasto imperio colonial de España, nace, o al menos se manifiesta de manera real y concreta, por primera vez desde que surge el concepto de nacionalidad, el principio del internacionalismo revolucionario que más tarde, a mediados del siglo XIX, adquirirá entidad doctrinaria entre los fundamentos esenciales del socialismo científico.

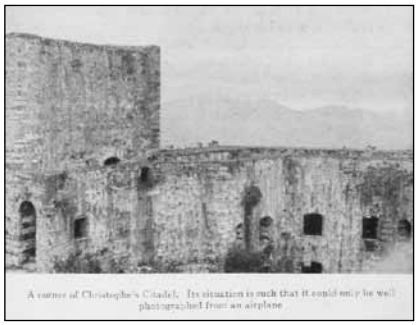
V

Con lo dicho, sin embargo, no se agota el pensamiento carpenteriano en relación con la importancia y el significado históricos del Mar Caribe. Lo que éste representó en el pasado se proyecta, según atinada observación de Carpentier, en la historia contemporánea. Muy a tono con ese valor pretérito, el desarrollo de la vida política y social de los pueblos caribeños ha marcado, también en el presente, importantes hitos históricos, cuya trascendencia no puede medirse sólo en función de lo actual, sino mas bien por la carga de futuro que subyace en muchos de los acontecimientos ya ocurridos o en proceso de desarrollo:

> En el siglo XX los países de nuestra América, dotados de una fuerte conciencia nacional, lucharon y luchan contra el imperialismo, aliado de la gran burguesía criolla, por el logro de una independencia total, unida a un anhelo de progreso social. Y esta segunda parte del siglo XX se ha caracterizado y se caracteriza por la intensificación de esa lucha en todo ese ámbito del Caribe, lucha por una independencia total, independencia total ya lograda en Cuba. (187)

Estas palabras, pronunciadas por Carpentier en 1979, como ya se ha visto, no sólo nos revelan una realidad tangible, en cuanto a los movimientos revolucionarios ocurridos en el ámbito del Caribe, cuya máxima concreción la hallamos en el hecho de que en Cuba se haya establecido el primer régimen socialista en suelo americano, sino que también se nos ofrecen con un claro sentido de vaticinio acerca de lo que, para aquel momento, se presentaba, a quien no tuviese claridad ideológica, con un futuro más o menos incierto. Los sucesos de Nicaragua y otros pueblos de Centroamérica ocurridos sobre todo a partir de 1980, año en que, en abril, muere Carpentier, han venido a darle la razón, a justificar su concepción del Caribe como un mar de profunda vocación histórica y revolucionaria, y a poner de manifiesto la aguda inteligencia y la perspicacia del novelista doblado en pensador.

Nada de esto puede sorprendernos. El conocimiento minucioso de la historia de nuestros pueblos le permitía al gran escritor cubano afirmar que «el Caribe ha desempeñado un papel privilegiado, único, en la historia del continente y del mundo» (181), tal como lo sostiene en la charla que venimos glosando. Y aún más, en ese mismo texto afirma, de manera igualmente categórica, que «el verdadero concepto de independencia» (184) tuvo su origen en el Caribe, y concretamente en el Juramento del Bois Caïman, que marcó el comienzo de una de las primeras rebeliones de los negros ocurridas en Haití antes de su independencia definitiva. En efecto, sostiene Carpentier,



Ciudadela La Ferrière, 1805-1820. Sans Souci, Haití. Schomburg Center for Research in Black Culture. The New York Public Library Digital Collections. 1920.

Me explico: cuando tomamos la gran Enciclopedia, la famosa enciclopedia redactada por Voltaire, Diderot, Rousseau, D' Alembert, a mediados del siglo XVIII en Francia, y cuyas ideas tanta influencia tuvieron sobre los caudillos de nuestras guerras de independencia, nos encontramos que, en esta gran enciclopedia, el concepto de independencia tiene un valor meramente filosófico. Se dice independencia, sí, independencia del hombre frente al concepto de Dios, frente al concepto de monarquía, el libre albedrío, hasta qué punto llega la libertad individual del hombre, pero no se habla de independencia política. En cambio, lo que reclamaban los negros de Haití —precursores en eso de nuestras guerras de independencia— era la independencia política, la emancipación total.

Yo sé que a esto surge una objeción fácil. Muchos se dirán: ¡Un momento, el Juramento del Bois Caïman tiene lugar en 1791, pero ya mucho antes había habido la independencia de los Estados Unidos! ¡Pero quién lo niega! No hay que olvidar (no obstante) que cuando las trece colonias norteamericanas se emancipan de la autoridad del rey de Inglaterra y pasan a ser un país independiente que ya no es tributario de la Corona británica, no ha habido un cambio de estructuras en la vida de esas colonias: los terratenientes siguieron siendo los mismos terratenientes; los grandes propietarios, los grandes comerciantes siguieron viviendo exactamente como antes. A nadie le entró en la cabeza que pudiera haber una emancipación de esclavos. Para llegar a esa emancipación habrá que esperar a la Guerra de Secesión. Es decir, que en los Estados Unidos se siguió como antes después de la proclamación de la independencia, después de Jefferson, después de Jorge Washington. (184-85)

Y al final concluye:

> ¡Ah, pero en la América Latina no ocurrió lo mismo! Porque a partir de las revueltas de Haití, que fueron seguidas muy poco después por la serie de guerras de independencia que lograrían su victoria final en 1824, en la victoria de la batalla de Ayacucho, las estructuras de la vida, las estructuras sociales, variaban de una manera total, y variaban de una manera total por la aparición en el primer lugar del escenario histórico de un personaje que políticamente no había sido tomado en cuenta, si bien humanamente existía. Y ese personaje es el criollo. (185)

Como se ve, pues, las ideas de Carpentier acerca del Caribe no son meros pensamientos más o menos aislados, ni atisbos más o menos sagaces, ni menos aún explosiones patrioteras o regionalistas. Antes bien, constituyen una concepción global, orgánica, coherente, fundamentada en el conocimiento circunstanciado de nuestra historia, y en el análisis dialéctico de ésta, realizado, por lo demás, con una diáfana inteligencia y sin hacer concesiones a ningún tipo de dogmatismo ni de retórica ideológica.

Esa idea doctrinaria del Caribe concebida por Alejo Carpentier es parte, por lo demás, de su concepción doctrinaria de América. Su concepto del Caribe como un mar histórico; su idea de éste como un prodigioso crisol de razas y culturas y como punto de convergencia de los pueblos dispersos por todo el orbe; su firme convicción de que ese mar ha desempeñado, y ha de seguir desempeñándolo, un rol fundamental en la historia de la humanidad; todo ello debemos verlo en directa y dinámica concordancia con otros conceptos suyos de valor capital, como la definición de América en tanto que continente de lo real maravilloso, y la postulación del Barroco como la auténtica y específica forma de expresión latinoamericana y caribeña. Son ideas que integran un *totus ideologicus*, orgánico, coherente, que lo mismo se pone de manifiesto en su espléndida obra narrativa, como en la fecunda madurez de sus escritos periodísticos y ensayísticos.

Bibliografía

Carpentier, Alejo. *El Siglo de las Luces*. México: Compañía General de Ediciones, 1962.

— *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca, 1967.

— *Ecue-Yamba-O*. 1927-1933. Madrid: Alfaguara, 1982.

— «La cultura de los pueblos que habitan en las tierras del Mar Caribe.» *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1981. 177-89.

Carpentier, Alejo. Márquez Rodríguez, Alexis: «Nueve preguntas a Alejo Carpentier.» Diario *El Nacional*. Caracas, 9 de febrero de 1969. En Alejo Carpentier, *Entrevistas*. La Habana: Letras Cubanas, 1985. 166-169.

Fecha de recepción: 06/05/2014
Fecha de aceptación: 07/10/2014

América sin nombre, nº 19 (2014) 113-120
DOI. 10.14198/AMENSN.2014.19.12
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Pedro Pablo Rodríguez
Historiador y periodista cubano. Investigador titular del Centro de Estudios Martianos. Director de la edición crítica de las *Obras Completas de José Martí*. Profesor de la Universidad de La Habana. Académico de Mérito de la Academia de Ciencias de Cuba. Premio Nacional de Historia (2010). Premio Nacional de Ciencias Sociales (2009). Premio Félix Varela de la Sociedad Económica de Amigos del País (2009). Publicaciones selectas: *Nación e independencia económica* (2012). *Pensar, prever, servir: el ideario de José Martí* (2012). *Ensayos de mi mundo* (2012). *De las dos Américas: aproximaciones al pensamiento Martiano* (2002). *Uno en alma e intento: identidad y unidad latinoamericana en José Martí* (1995). *La Primera Invasión* (1987).

Raza y color: el dilema cubano

PEDRO PABLO RODRÍGUEZ
Centro de Estudios Martianos

RESUMEN

El artículo ofrece ideas y prácticas culturales para proponer que la experiencia del afrodescendiente en Cuba no puede ser asumida por las ciencias sociales solamente desde una perspectiva de raza, sino que el asunto es más abarcador y posee notables singularidades en la Isla, al punto que es uno de los elementos básicos, definitorios e inexcusables a la hora de examinar la sociedad cubana, tanto histórica como cultural y sociológicamente, tanto en el pasado como en el presente y seguramente en el futuro. Por eso es imprescindible también ubicar tal examen en la perspectiva nacional, dada la importancia enorme que la formación de la nación ha tenido en la definición de la sociedad cubana, sobre todo durante los siglos XIX y XX.

Palabras clave: Cuba, afrodescendiente, raza, identidad, nación.

ABSTRACT

The article offers ideas and cultural practices arguing that the experience of Afrodescendants in Cuba should be studied in social science studies not only from a racial perspective. The issue is more comprehensive and presents notable singularities on the Island, to the point of being one of the basic, defining and inexcusable elements when it comes to examine Cuban society, both culturally and sociologically, in the past as well as in the present, and probably in the future. For that reason, it is indispensible also to locate such an exam on the national perspective, given the enormous importance that the formation of the nation has had on defining Cuban society, mainly during the 19th and 20th Centuries.

Keywords: Cuba, Afrodescendant, race, identity, nation.

Los llamados estudios de raza han florecido durante los últimos años, y hoy se dispone de una amplia bibliografía sobre el asunto, especialmente en Estados Unidos. Aunque crecientemente se han ido extendiendo al examen de otros grupos étnicos y culturales, buena parte de esos textos en el país vecino se ha preocupado por los negros, no solo por constituir estos el sector que sufrió el drama terrible de la esclavitud, junto a las desigualdades y los prejuicios racistas, sino —sobre todo— por el impacto que causó en las ciencias sociales el auge de la lucha de los negros de Estados Unidos por sus derechos civiles y la igualdad social desde fines de los años 50 y, en particular, durante los 60 y los 70. Así, en este, como en otros casos, las ciencias sociales han intentado atrapar las razones de determinados problemas sociales en plena maduración o explosión para de ese modo contribuir a su solución o encauzamiento por determinadas vías.

Particularmente en los estudios literarios, la antropología, la sociología, más recientemente los llamados estudios culturales, y con cierta evidencia ya en la historiografía, la trilogía clase, raza y género se ha adueñado de buena parte del discurso imperante, hasta el extremo de que a veces parece algo fuera de moda no moverse en un análisis desde esa triple perspectiva.

Palacio de los Capitanes Generales. Monumento a Cristóbal Colón. Fotografía de Paul Niell.

No es esta la ocasión para un debate teórico sobre el asunto. Simplemente lo que quiero es constatar, por un lado, la pertinencia para las disciplinas sociales de esta trilogía, y, por otro, la pertinencia también desde la óptica particular de la sociedad cubana, desde cuyos orígenes al inicio del proceso colonizador estuvo presente el negro.

A continuación ofrezco algunas ideas y ejemplos para abrir al entendimiento de que el negro en Cuba no puede ser asumido por las ciencias sociales solamente desde la perspectiva de raza que he referido antes, sino que el asunto es más abarcador y posee notables singularidades en la Isla, al punto que es uno de los elementos básicos, definitorios, inexcusables a la hora de examinar la sociedad cubana, tanto histórica como cultural y sociológicamente, tanto en el pasado como en el presente y seguramente en el futuro. Por eso es imprescindible también ubicar tal examen en la perspectiva nacional, dada la importancia enorme que la formación de la nación ha tenido en la definición de la sociedad cubana, sobre todo durante los siglos XIX y XX.

Si partimos del criterio de que la cultura y la nación cubanas contemporáneas son realidades socio-históricas esencialmente mestizadas, queda claro que entender lo negro (más que al negro) es parte inexcusable para discernir hasta nuestras raíces, nuestra fisonomía cultural y hasta nuestro destino. Pero ahí justamente está el primer asunto en el que hay que detenerse si se aspira al rigor del conocimiento y no a la publicidad turística o al análisis simplista que explica el mestizaje como una mera suma porcentual de elementos étnicos y culturales. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de lo negro y del negro? A primera vista parece muy claro, pero cuando se considera la historia insular se comprende que ciertas precisiones son harto necesarias.

Recordemos que a la Isla llegaron los negros curros de Sevilla y otros lugares al comienzo de la dominación española, y que muchos de sus modos de vida —por cierto, tan similares en muchos casos a los de los curros blancos— se fueron haciendo característicos de algunos barrios habaneros, al extremo de que me atrevería a afirmar que están hoy en la base de ciertas formas de sociabilidad del cubano urbano del occidente Cuba.

Por otra parte, consideremos también que desde fines del siglo XVI hubo una progresiva entrada de esclavos de África, muy importantes ya entonces y en las dos centurias siguientes en las construcciones militares y en la vida rural. Quién sabe quizás si hasta los primeros africanos ya venían en las carabelas de Colón. Pero lo cierto es que durante unos trescientos años —cifra nada despreciable— mediante un lento crecimiento vegetativo, sin entrada en cantidades sustanciales ni sistematizado por proyecto colonizador o de poblamiento alguno, la colonia insular —francamente escasa de mujeres españolas— vivió un mestizaje sexual, étnico y cultural sistemático que lleva a estimar, inclusive, que buena parte de las oligarquías rurales que se fueron formando regionalmente no eran de blancos puros —como lo exigirían posteriormente las obligadas muestras de pureza racial— sino de mestizos entre blancos, indios y negros.

Lo primero entonces que se ha de reconocer es que el negro fue componente del proceso formador del pueblo cubano desde sus mismos comienzos, y que su presencia está desde las bases históricas de la conformación de una sociedad mestiza en términos culturales, cuyos componentes derivados de los pueblos originarios tienden, por cierto, a olvidársenos sistemáticamente. Este escurrimiento respecto a los primeros pobladores de Cuba se asienta en el criterio de que ellos fueron prontamente exterminados por los crímenes, los trabajos forzados y las enfermedades traídas por los conquistadores. ¿A dónde, pues, han ido a parar los pueblos de indios de Guanabacoa y de El Cobre, de larga y significativa historia en la vida colonial? Probablemente se trata de una verdadera patología psicosocial basada en la intención de desconocer el fortísimo mestizaje de la población insular durante los dos primeros siglos coloniales. Debe estudiarse más el tema, sin pasar por alto que el bohío, el tabaco, la yuca, la hamaca, la jutía —por solo citar algunos casos— son componentes de nuestro lenguaje, de nuestra identidad y de nuestra cultura.

Pensar que la colonia arrancó como una sociedad blanca de matriz hispana es un curioso falseamiento de fuerte arraigo en la memoria cubana. Claro que ello se explica en buena medida por la pertenencia insular al imperio español, pero es muy probable que también responda a la infección veloz y totalizadora de la esclavitud generalizada desde mediados del siglo XVIII, que nos hace asociar al esclavo africano especialmente con el cañaveral y el ingenio. Hay que acabar de

entender lo que llegaría a ser considerado cubano como un complicado y contradictorio proceso histórico-social de múltiples mestizajes, del cual participó siempre el negro. Está claro que la entrada masiva de millones de esclavos africanos durante más de cien años —inmigración forzada que superó con creces a la que venía de la metrópoli— impuso ciertos sellos que han caracterizado al país incluso hasta nuestros días, especialmente en las expresiones del racismo y las discriminaciones por el fenotipo, señaladamente por lo más visible: el color de la piel.

En el *Espejo de paciencia*, Salvador Golomón pudo ser el héroe porque ello era permisible en su tiempo histórico y porque el autor del texto no era un noble de Castilla sino un canario. En la sociedad bayamesa, por entonces de las más dinámicas, con una oligarquía local que se insertaba en el mercado mundial exportando cueros y alimentos mediante el contrabando, el negro esclavo podía ser ensalzado al dar muerte al pirata francés. Golomón era el defensor de aquella cultura que se mestizaba, frente al extranjero que había roto el pacto con la oligarquía de la tierra al cambiar su condición de mercader contrabandista por el de secuestrador de la autoridad católica, por la que pedía un valioso rescate. Golomón, a pesar de ser negro y esclavo, aunque fuera llamado etíope —por cierto, uno de los pocos estados africanos reconocido con esa condición por los europeos— podía ser apreciado, sin embargo, como español y católico frente al francés protestante. De algún modo aquel era también un hombre de la tierra, un criollo en ciernes, cuya condición de esclavo le deprimía socialmente, pero no le hacía un paria impedido de actuar en la sociedad de los libres. En aquella sociedad en que la esclavitud gozaba de cierto patriarcalismo, el negro, aun en el caso de que no fuera libre, podía llegar a insertarse en ella y ser hasta aclamado como héroe.

Cuánta distancia de Golomón respecto a Cecilia Valdés, que parecía blanca pero era mulata, y para quien la sociedad blanca que ya se autocalificaba de cubana solo le permitía moverse en los márgenes. Cecilia es una heroína literaria y todo un mito de las letras cubanas, mas no es la heroína de su tiempo, que la empujaba al fracaso en sus aspiraciones de ascenso social por más que intentase ocultar y negar su ascendencia negra. Su tez tan clara no la salva de su condición de hija ilegítima de abuela negra y de madre mulata y pobre, y por eso le fue imposible cumplir su enfermiza aspiración de ascenso social hacia el mundo de los blancos libres, mucho menos al más cerrado de los poderosos propietarios.

Vista de cañaverales y de la Sierra del Escambray desde la torre del Ingenio Manaca Iznaga. Trinidad, Cuba. Fotografía de José Gomariz.

Personalidades históricas como José Antonio Aponte y Plácido pagaron con sus vidas sus pretensiones de ser héroes de su tiempo, tanto en el campo de la política como en el intelectual. Ambos eran peligrosos: uno por conspirar contra el dominio colonial y por abolicionista; el otro, por demostrar que las personas de color podían ser talentosas. Ambos, más allá de sí mismos, eran un vivo mentís rotundo de la inferioridad cultural y mental del negro, puntal ideológico justificativo hasta en términos éticos de la servidumbre

Se trata de que ya entrado el siglo XIX la esclavitud generalizada —no se olvide que no era extraño que un esclavo comprase esclavos y que en el cañaveral el contramayoral casi siempre fue un esclavo— pervertía las conciencias y las prácticas sociales hasta límites insospechados con anterioridad por la colonia. Mientras esta fuera una fabulosa fábrica de riquezas para plantadores y comerciantes negreros y prestamistas, sostenida a mediados de aquella centuria por las labores de cuatrocientos mil o más esclavos, y a la que se subordinaban todas las clases y estamentos del país, sería casi imposible el reconocimiento de un héroe negro.

La esclavitud fue, sin duda, un verdadero trauma para la sociedad colonial cuyas consecuencias aún se hacen sentir en diversos aspectos de la vida cubana. Lo más escandaloso de aquella infamante institución fue que convirtió a millones de personas en meras propiedades de otros seres humanos, quienes podían disponer de aquellos a plenitud. Fue, pues, una negación de la más elemental condición humana para quienes la sufrieron en carne propia, les degradó tal condición a los extremos más horribles e introdujo en los esclavos una marcada tendencia inferiorizante, que todavía hoy se hace sentir entre algunas personas y en los prejuicios sociales.

La esclavitud, como en el resto de América, fue aportada por el sistema colonial desde sus inicios. La sociedad insular fue incluida

en los procesos mundiales de la modernidad capitalista con semejante institución en su seno, la cual fue alcanzando una significación cada vez más decisiva en su devenir. La esclavitud moderna, a diferencia de épocas históricas anteriores, se caracteriza por el color de la piel del esclavo. Aunque esta forma de explotación del trabajo se extendió por todo el mundo, su contingente mayor en términos numéricos provino del África subsahariana y se dirigió esencialmente hacia nuestro continente. Por eso desde el siglo XVI la esclavitud se asocia con el negro. Mas fue la sociedad plantacionista la que, sin duda, fijó las rígidas fronteras de todo tipo entre negros y blancos, al generalizar esa servidumbre en las raíces del sistema productivo y en todos los ámbitos de la vida cotidiana, obligada por el hecho de que era el África negra subsahariana la fuente que la abastecía de esclavos.

Pero aún en el país de 1790 a 1868, como no fue una plantación en sentido absoluto, se hace difícil hablar de los negros en una sola acepción. En primer término, lo único que homogenizaba a un nigeriano, proveniente de una cultura agrícola desarrollada, organizada en Estado y con refinadas expresiones artísticas, con un nómada de lo que los europeos llamaron Congo y Angola, era justamente el color de su piel y su triste condición de esclavo. Es hora ya de dejar de hablar de negros y hasta de africanos esclavos, para hacerlo de nigerianos, dahomeyanos o congos, o, mejor, de yorubas, bantúes, etc. Desde el mismo principio de la esclavitud en Cuba, fueron etnias, pueblos, culturas muy diferentes las que llegaron de África, con aportaciones nunca similares al proceso de mestizaje que iba formando lo cubano, como tampoco puede pasarse por alto que a menudo había oposiciones y enfrentamientos entre esos pueblos en su tierra natal, los que, desde luego, fueron trasladados a la Isla.

Por otro lado, el sistema esclavista generó y se sostuvo, entre otros factores, sobre diferenciaciones altamente significativas entre los esclavos. ¿Acaso fueron lo mismo para nuestra historia y nuestra cultura los esclavos traídos de África a la fuerza y esclavos de los cafetales o los de la casa en la ciudad, quienes en su mayoría aprendían la lengua del amo, hasta se hacían de un oficio y en no pocos casos se compraba su libertad? ¿Fueron similares los aportes a aquella sociedad con rasgos de identidad propia del esclavo del ingenio, entremezclado con los de otras etnias y pueblos, separado física y espiritualmente de la sociedad insular y condenado a una desaparición física relativamente rápida, que el esclavo urbano o de servicio, en sistemático contacto con los demás estratos y clases libres de la sociedad, con muchísima mayor facilidad para crear una familia y tener hijos, que ya eran considerados esclavos criollos? ¿Eran considerados como iguales, aunque fueran todos jurídicamente esclavos, los nacidos en Cuba con los venidos de África? ¿No era el criollo más admitido por la sociedad hegemónica blanca y no se le concedían mayores facilidades para insertarse a ella, incluso para alcanzar la libertad, aunque fuera en una posición subordinada, dado el color negro de su piel? ¿Pueden considerarse semejantes las condiciones de los negros y las de los mulatos? ¿No eran estos diferentes, en tanto y cuanto podían presumir, y así lo hacían con harta frecuencia, de portar algunos rasgos heredados de su parte blanca? ¿Ese carácter de mayor o menor blanqueamiento y su propia condición de criollo no elevaba al mulato en algún sentido sobre el negro, particularmente sobre el africano? ¿La propia legislación colonial no prestigiaba y establecía como un ascenso el blanqueamiento, es decir, la manera en que se iban efectuando los cruces —como si se tratara de razas de animales, con los que solían ser comparados hasta por las ciencias de entonces— hasta llegar a ser blanco, el ideal que se promovía y al que se aspiraba por muchos de los de color, como se decía entonces, para incluir a negros y mulatos?

Hay que aprender a ver y a entender esas diferencias y contradicciones si se quiere entender al negro en Cuba y a la propia Isla. No fue un proceso en un solo sentido, aunque a veces los esquemas y los estereotipos induzcan a entenderlo de esa manera; aunque se comprenda que, sin embargo, todas esas diferenciaciones se unían en la apreciación dominante de la inferioridad social y hasta mental de la gente de color, justamente por eso que los juntaba por encima de sus diferencias: por su color de piel y por otros de sus rasgos físicos.

El análisis contemporáneo no puede desentenderse de que las diferenciaciones fueron elementos creados por el propio sistema de la esclavitud, y que si se incorporan al estudio se enriquece la comprensión en muchos más matices, a pesar de que estos fueran manipulados por lo sectores sociales hegemónicos

para sostener su dominio y dividir entre sí a la gente de color, aunque no siempre hayan sido previstos desde el comienzo de ese espantoso sistema expoliador.

Hay un elemento aún más importante: no puede dejar de considerarse que inclusive en las décadas terribles del auge brutal de la esclavitud, cuando Cuba se africanizaba, al decir de pensadores y políticos de aquellos tiempos, hubo siempre una numerosa población libre negra y mulata, que no decrecía, sino todo lo contrario, aunque no aumentaba al ritmo con que la trata cubría la voracidad del trópico.

Fue esa población libre de color la que mantuvo sus milicias de pardos y morenos, que tan gloriosamente combatieron en el territorio continental cuando la Corona española apoyó a los patriotas de las Trece Colonias; que fue ella la que hegemonizó las más disímiles profesiones y oficios en el Occidente esclavista porque muchos criollos blancos pobres encontraban inferiorizantes los trabajos manuales; que fue ella el sector numéricamente significativo entre el campesinado de la región oriental donde se formó una especie de pequeña burguesía agraria propietaria de cantidades apreciables de fincas y de tierras, la cual recibió, además, el aporte nada desdeñable de hombres libres de color venidos desde el Saint Domingue francés, el Santo Domingo español, la Luisiana y la Tierra Firme colombiana y venezolana según se iban liberando de la dominación colonial esos territorios.

Se va haciendo ya necesidad imperiosa asumir el estudio de la cultura popular cubana en aquella época desde la comprensión de cuánto entregó aquel sector a ese mestizaje que la caracteriza en todos los órdenes, e inclusive habría que estudiar cómo algunos aspectos de la llamada «alta cultura» fueron influidos por tal sector de la población libre, dado que no fue raro que el ejercicio del magisterio estuviera frecuentemente en sus manos.

Basten estas interrogantes y sugerencias para hacernos pensar que en la historia cubana, y particularmente durante la fase plantacionista, la «raza» fue creación y pretexto para cohonestar la esclavitud, pero que por detrás y por encima de ese agrupamiento, bajo el denominador común de negros, o de gente de color, o de pardos y morenos, hay que considerar diversas etnias y culturas africanas, diversa condición entre el esclavo de la plantación y el urbano, y el doméstico y el de servicios; la distinción jurídica y social entre siervos y libres, y entre estos últimos, la diversidad entre trabajadores, artesanos, pequeños propietarios, comerciantes y campesinos, y entre la población de color libre en las dos grandes regiones al menos, Oriente y Occidente, más la creciente existencia de la variada gama de los mulatos, criollos y cubanos, muy a menudo libres. ¿Cabe, pues, en sentido histórico-cultural estricto, manejar un término tan englobador como el de negro?

Máximo Gómez. La Habana, Cuba. Fotografía de Paul Niell.

Para continuar con las preguntas y pasando ahora al otro lado: ¿es posible concebir la formación y desarrollo de la identidad y la cultura cubana al margen de los negros, de esa gente «de color»? Aún nos queda demasiado por conocer de ese proceso en su formación en la base de la pirámide social, y de sus interrelaciones con el resto de ella. Ese entramado complejo, difuso, contradictorio, que no pudo seguir un camino recto y único, porque hasta 1868 en líneas generales no se realizó a conciencia ni a voluntad siquiera de la clase dominante blanca ni de sus ideólogos y políticos. Es hora de que aprendamos a leer, a entender, a conocer más de la historia, las ideas y el imaginario de la gente sin historia, como escribió Juan Pérez de la Riva.

Hay que ir más allá de la descripción de los alzamientos de esclavos como meras explosiones ante la crueldad esclavista. Claro que tales horrores fueron con toda seguridad la chispa que encendió la mayoría de tales estallidos; pero, ¿acaso no eran también expresión de una rebeldía fermentada y fermentadora para todos los oprimidos por la degradante esclavitud y sus consecuencias? ¿Y cómo valorar, por otra parte, las relaciones de intercambio comercial, de servicios, así como de protección mutua que se prestaron entre sí frecuentemente los palenques y los campesinos de las cercanías más allá del color de su piel? ¿Puede hablarse de identidad cubana en rigor, sin considerar la conspiración abolicionista e independentista del moreno libre Nicolás Morales, en Bayamo, a finales del siglo XVIII, o la de José Antonio Aponte, en La Habana, jefe de una potencia abakuá, a cuya ejecutoria libertadora se unieron blancos, algunos hasta jóvenes idealistas de la clase alta?

Ingenio El Progreso. Marques de Arcos. Eduardo Laplante. *Los ingenios* (1857) de Justo Germán Cantero.

El Palacio del Marqués de Arcos antes de su restauración. La Habana, Cuba. Fotografía de José Gomariz.

La esclavitud, ya se sabe, impidió que la sacarocracia y su intelectualidad fueran independentistas. La sociedad esclavista convirtió a sus críticos, cuanto menos, en locos, y cuanto más, en enemigos. José Antonio Saco, blanco, culto, brillante, siempre reformista y nunca independentista fue expulsado de su patria por atacar la trata esclavista: era peligroso para el grupo que detentaba el poder real. A este le importaba poco que «el ilustre bayamés» pensara la identidad cubana como algo exclusivo de los blancos y que compartiera su propia postura racista cuando quería alejar a los negros y blanquear el país: la trata era parte inseparable de la esclavitud por ser su fuente esencial. El capitán general, Miguel Tacón, ejecutor de la medida contra Saco, diría años después que su decisión había sido impulsada por aquella camarilla. Las ideas de este intelectual eran un riesgo para la institución esclavista y el profundo sistema de divisiones dominadoras que ella establecía para su sostén, aceptación y reproducción.

Por consiguiente, y con más razón, el negro, y el mulato por extensión, se convierten en un peligro durante la época de la hegemonía plantadora, esclavista: el libre, porque era un modelo para el esclavo, porque se consideraba cubano y hacía patente sus capacidades humanas; el cimarrón, por rebelde; el esclavo doméstico, por su convivencia con los amos; el esclavo del ingenio, porque sin él no había sistema productivo ni ganancias. Por tanto, el miedo al negro, como se dijo desde entonces, paralizó la aspiración a la independencia e impidió el éxito de los reformistas y, mucho peor, tendió a levantar una barrera racial, en la que el negro quedaba del lado negativo: la hegemonía lo calificaba de vago, cruel, bárbaro, primitivo, salvaje, idólatra, animista, lascivo, bruto, atrevido, irrespetuoso, grosero, apestoso, maleducado, etc. Y siempre se le atribuía estar dispuesto a destruir a la Cuba blanca: a violar a sus mujeres, a incendiar las propiedades, a erradicar la cultura letrada.

La esclavitud englobó como negros al esclavo urbano y también al doméstico, no importa donde nació, cuál lengua hablaba, cuál religión practicaba, qué costumbres tenía. La esclavitud minimizó al mestizo, al mulato, y cuando era obvio que su piel no era negra creó el eufemismo de gente de color para separarlo del blanco y a la vez para atraparlo en el deseo de serlo. La esclavitud disminuyó social y culturalmente al libre de color, por ser de color, le quiso arrebatar su orgullo de criollo y cubano por varias generaciones, lo convirtió en persona peligrosa y le quitó muchos de sus derechos civiles. La esclavitud, aún más, introdujo al culí chino en condiciones de vida similares a las del negro y lo sometió a los mismos esquemas racistas y discriminatorios. Todo eso creó la falsedad del negro como unidad social para así justificar el racismo y la discriminación luego de terminada la esclavitud, y mantener esas patologías sociales que aún se advierten entre nosotros. Hablar del negro como categoría social, insisto, solo es explicable por las perspectivas y las lógicas racistas. La cultura cubana en todos los planos, no únicamente en lo artístico y literario, es mestiza —por cierto, como casi todas las culturas— luego la identidad nacional también lo es. En rigor, la psicología social cubana es tan blanca como negra, o, si se quiere, tan española como africana, en el entendido de que hace mucho tiempo que no es estrictamente española ni africana, sino justamente cubana porque ya no se manifiesta por los moldes que caracterizan a aquellas, si es que pudiera hablarse así. Entonces, no queda más remedio que hacerse una batería de preguntas que ponen en solfa muchos mitos acerca de la identidad cubana.

¿Cuán españoles somos si los conquistadores e inmigrantes no se consideraban españoles? ¿Cuán españoles somos si buena parte de los inmigrantes eran canarios, incorporados a la Corona mediante conquista en fecha cercana a la llegada de Colón a América? ¿Cómo asimilar bajo el término de negros a culturas tan diferentes como las de la actual Nigeria, las de los numerosos países del África occidental, o de las regiones llamadas Congo en la época de la trata? Bajo el concepto de negros llegaron personas esclavas portadoras de diversas lenguas, religiones y costumbres; de culturas nómadas recolectoras, rurales agrícolas y urbanas mercantiles y artesanales; de sociedades con organizaciones primarias o de Estados fuertes y extensos territorialmente. Todos sufrieron por igual la deculturación consciente del explotador sistema esclavista. Así, pues, desde nuestras raíces múltiples tras la conquista, ¿cuán hispanocubanos o afrocubanos somos?

Se explica, por tanto, por qué considero que la manifestación plena de la identidad nacional —para la que, sin dudas, la plantación esclavista

fue una retranca en todos sentidos— exigía, en las condiciones continentales y mundiales de entonces, el cese del colonialismo y el paso al estado-nación junto con el fin de la esclavitud: en Cuba se fue extendiendo la conciencia, entre quienes se consideraban patriotas, que la abolición era un acto de dignidad humana, por encima inclusive de la significación económica de la esclavitud.

Pero ese proceso cultural y de identidad hacia la nación fue multirracial, o, mejor, tan mestizado en la cabeza, los sentimientos y la voluntad de quienes se iban considerando cubanos como el que iba ocurriendo en la piel de muchos. Por eso la Revolución del 68 dio paso incontenible a la nacionalidad para todos, a pesar de que en más de una ocasión y de que en más de una de sus personalidades quisiesen limitar en algún sentido la presencia o la relevancia de la gente de color.

Bastante se ha estudiado lo que muchos historiadores han llamado la radicalización de aquella revolución, justamente a partir de sus posturas ante la esclavitud. Sabemos cómo las dirigencias revolucionarias de Camagüey primero, y de la República en Armas luego, dictaminaron la abolición, y cómo la Constitución de Guáimaro declaró iguales a todos los cubanos. Quizás se requiera profundizar más en el conjunto histórico que fue impulsando los debates en torno al asunto y a las decisiones tomadas. Hay que examinar más a fondo los liderazgos regionales civiles y militares de los patriotas, en un país que aprendía a ser nación con aquella guerra de liberación. Tras los liderazgos regionales sabemos bien que había intereses, a veces en pugna.

Hay que estudiar más al liderazgo militar, no solo porque fue decisivo en aquellas condiciones bélicas y en más de uno de los momentos capitales de la revolución, sino porque su desarrollo fue mucho más democrático que el de los órganos de gobierno. La presidencia y la Cámara siempre estuvieron en manos casi absolutas de los terratenientes y sus ideólogos; el Ejército, sin embargo, propició el ascenso de personas de las clases más humildes. Es cierto que el campesino mulato relativamente acomodado Antonio Maceo derrochó más heroicidad, talento y espíritu patriótico que muchos otros jefes blancos, pero llegó a mayor general durante la primera contienda, a pesar de todos los prejuicios raciales. Y no fue caso de excepción: numerosos hombres «de color,» muchos pertenecientes a esa especie de pequeña burguesía agraria de la que también salió Maceo, fueron oficiales y jefes, todavía de manera más notable durante la Guerra de 1895, cuando hubo negros y mulatos en los mandos del Ejército Libertador desde Oriente hasta Occidente.

Se ha de comprender mejor los procesos formadores de esos liderazgos militares —de indudable alcance político— individual y colectivamente, para atrapar mejor el cambio de conciencia que se iba produciendo, y las verdaderas ideas que movían a los patriotas. Como hay que tratar de entender el imaginario del soldado, de la tropa libertadora. Son frecuentes los testimonios, tanto del bando mambí como del colonialista, que indican que buena parte —a veces se dice que hasta la mayoría— de los soldados eran de color en ambas contiendas.

¿Qué pensaban, qué querían, por qué luchaban aquellos hombres y mujeres, muchos de ellos antiguos esclavos? Gracias a Miguel Barnet tenemos el testimonio del cimarrón Esteban Montejo, quien fue un héroe sin siquiera imaginarlo. Hay que aprender a buscar en las fuentes escritas escasamente rastreadas como en los diarios de soldados y clases que se conservan en archivos y en manos particulares. Hay que elucidar en la memoria histórica traspasada a los hijos y a los nietos. Hay que buscar su palabra allí donde no la pudieron escribir, porque muchos ni sabían hacerlo: en las documentaciones de sus jefes, en las de sus enemigos del Ejército español, en las de los periodistas y observadores que pasaron por los campamentos mambises. Hay que buscar sus impulsos y sus querencias en los documentos menos tradicionales como, por ejemplo, las imágenes fotográficas: la posición de los retratados muestra categorías sociales; la presencia numerosa de negros en los grupos de mambises, así como las ropas que aquellos visten, las armas que portan y si montan cabalgadura nos puede decir mucho de aquella realidad. Hay que revisar los archivos de los centros de veteranos que se constituyeron en casi todas las localidades cubanas.

Entonces empezaremos a acumular nuevos saberes y a explicarnos algunas maravillas que ahora nos sorprenden. ¿Cómo la tropa de José Maceo vibró de entusiasmo con la palabra de José Martí, a quien nunca antes habían visto, y lo aclamó presidente? Y también es necesaria la pregunta desde otro ángulo: ¿por qué un joven blanco de familia rica insistía en

Antonio Maceo. Schomburg Center for Research in Black Culture. The New York Public Library Digital Collections. 1900.

Monumento a Antonio Maceo. La Habana, Cuba. Fotografía de Paul Niell.

ser escogido para integrar la escolta o el Estado Mayor de Antonio Maceo durante la Guerra de Independencia, a sabiendas de que aquella posición era de las más riesgosas dada la proverbial intrepidez de aquel jefe?

Es evidente, y parece que nadie lo discute, que entre 1868 y 1898, y sobre todo después del 24 de febrero de 1895, se debilitaron los prejuicios raciales y las barreras para los cubanos negros dentro del movimiento patriótico. Hay que hurgar más aún en ese proceso, estudiar los proyectos de república, las ofertas que el movimiento patriótico hacía y los deseos de aquellos cubanos negros, entre los que aún eran apreciables los africanos, entre los que hubo esclavos que alcanzaron su libertad entonces, entre los que hubo trabajadores, artesanos y campesinos.

Y no veamos la historia de una sola parte. Recuérdese que cuando Máximo Gómez invadió la comarca de Guantánamo en 1871 los indios de Yateras y los esclavos de muchos cafetales tomaron las armas para defender las posesiones de sus amos. Y que algunos intelectuales negros argumentaron desde sus periódicos durante los años 80 del siglo XIX, del pasado siglo, que sería el colonialismo español el que garantizaría los derechos civiles del negro. Todo parece indicar que fueron grupos minoritarios, pero ello nos muestra, como siempre en la historia, que es mejor hablar de tendencia y no de absolutos y que la dominación abarca también la mente, las representaciones, las aspiraciones y, los deseos y los sentimientos de los dominados, muchos de los cuales pueden llegar hasta a defender el sistema que los domina.

Ello ocurre no por espontaneidad, sino por la propia dominación. Al esclavo, al negro, a la persona de color se le trata de inculcar que su situación es la que debe ser, bien por razones naturales o divinas, bien porque las ciencias (la biología, la antropología, la sociología, la psicología, la historia) explican la superioridad del blanco, ya mental, ya organizacional, ya histórica, ya civilizatoria. Más aún cuando en la Cuba de mediados del siglo XIX, ante el encarecimiento del esclavo africano, los amos cuidaron más de su salud, y en las plantaciones más de uno buscó incentivarlo con el permiso de que cultivara un conuco y se apropiara de sus cultivos, y hasta de que se casara y pudiera llegar a comprar la libertad de su hijo.

El análisis del negro y el mulato en Cuba, en cualquiera de sus diversas facetas, ha de desprejuiciarse del racismo: del explícito, del implícito, del inconsciente. Los reclamos y debates que se han estimulado en los últimos años, como expresión de los hábitos arraigados en la psicología social y en el inconsciente; más los desequilibrios y reajustes de la sociedad cubana tras los años noventa del siglo pasado, que han provocado el aumento de las diferencias sociales y el resurgimientos del racismo y la discriminación asociada que buscan sibilinamente justificarse por esas condiciones.

El estudioso debe evitar, a mi juicio, dejarse ganar por la conmiseración ante la injustificable maldad de la esclavitud y sus secuelas y ser llevado por sus simpatías a posturas acríticas ante acontecimientos y personas. ¿Cómo explicar y juzgar desde esos términos el movimiento reivindicador, por ejemplo, ya en la república, de los Independientes de Color? ¿Basta con señalar ese inobjetable propósito de equidad social para justificar todos y cada uno de los actos de aquel movimiento y de sus principales dirigentes? ¿Se puede separar el analista de las condiciones de un país bajo la amenaza permanente de una intervención de Estados Unidos, cuyo derecho se reconocía en la propia Constitución cubana de 1902 con la Enmienda Platt? ¿Por qué no se revisan las opiniones de los patriotas dignos, muchos de ellos negros, que se opusieron a la protesta armada y que también condenaron la atroz matanza ejecutada por el ejército y ordenada por el gobierno? Al igual que el historiador actual se cuestiona y somete a juicio riguroso los actos de los fundadores del 68, por ejemplo, sin que ello implique disminuir esa condición de fundadores, lo mismo ha de hacerse con cualquier otra personalidad histórica o hecho.

El pasado, sobre todo los largos procesos históricos, han de estar sometidos siempre al rigor analítico, precisamente por sus caracteres contradictorios, contrapuestos, disímiles, variados. Desde luego, hay un elemental imperativo ético que ha de guiar al estudioso en estos temas de raza y color: rechazo sin concesiones al racismo y la discriminación, y a sus causas históricas y sociales, como la esclavitud. Y, por ello mismo, se ha de aguzar la mirada para escapar de las trampas que nos tienden el saber cotidiano, las mentalidades establecidas, lo que resulta natural porque ha sido impuesto por las relaciones sociales de dominación, inclusive a su propia crítica. Seguramente, así se contribuirá mejor a esa construcción sistemática de la nación, la identidad y la cultura cubanas.

Fecha de recepción: 30/04/2014
Fecha de aceptación: 07/10/2014

América sin nombre, nº 19 (2014) 121-125
DOI. 10.14198/AMENSN.2014.19.13
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

La batalla contra el racismo en la Cuba de hoy

TOMÁS FERNÁNDEZ ROBAINA
Investigador y Profesor Titular
Biblioteca Nacional de Cuba «José Martí»

Tomás Fernández Robaina
Investigador Titular del Departamento de Estudios Históricos-Culturales y Bibliotecológicos de la Biblioteca Nacional José Martí. Profesor Titular Adjunto de las Facultades de Ciencias de la Comunicación Social y de la de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba(UNEAC) y del Consejo Científico de la Biblioteca Nacional José Martí. Asesor de la Casa de África Fernando Ortiz de La Habana Vieja. Miembro del Comité Nacional Cubano de la Ruta del Esclavo. Ha sido profesor invitado en varias universidades de Cuba y de Estados Unidos. Entre sus publicaciones se encuentran *El negro en Cuba: apuntes para la historia de la lucha contra la discriminación racial (1900-1958), Hablen paleros y santeros: testimonio literario e Identidad afrocubana: cultura y nacionalidad (2009).*

RESUMEN

En el artículo se reflexiona en torno a la problemática del racismo en Cuba en las últimas décadas y se presenta cuestiones capitales en el debate sobre la integración de las identidades raciales en Cuba. Desde un punto de vista antropológico, Fernández Robaina repasa las cuestiones sociales que ejemplifican la compleja integración racial en la historia de la Isla para relacionarla con las actuaciones políticas que se llevan a término en los últimos años, no solo en Cuba, sino también en otros países latinoamericanos, en referencia a los desafíos de la multiculturalidad.
Palabras clave: Cuba, racismo, afrodescendiente, integración, multiculturalidad.

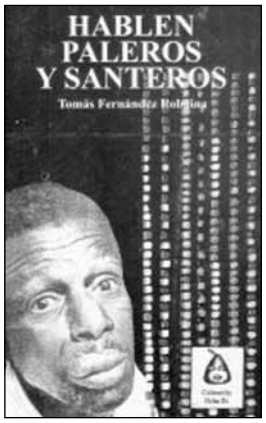
ABSTRACT

The article ponders the problematic issue of racism in Cuba during these past decades, and presents capital issues that are part of the debate on the integration racial identities in Cuba. From an anthropological perspective, Fernández Robaina reviews the social issues that exemplify the complexities of racial integration in the history of the Island in order to relate them to the political practices that have taken place in recent years, not only in Cuba, but also in other Latin American countries, in relation to the challenges of multiculturalism.
Keywords: Cuba, racism, Afrodescendant, integration, multiculturalism.

La historia de los afrodescendientes en Cuba recoge cinco tendencias fundamentales para luchar por sus derechos, todas surgidas durante la etapa colonial: a) la cimarrona b) la económica c) la educacional d) la política dependiente f) la política independiente.

a) La cimarrona (o del cimarronaje) se inició, primeramente entre nosotros, con los aborígenes que huyeron del fuerte sistema de explotación al que fueron sometidos, sumándoseles posteriormente los esclavos africanos en esa búsqueda inicial de la libertad individual, y posteriormente colectiva. Pero en Cuba no hubo comunidades cimarronas que pusieran en peligro la estabilidad colonial, y tuvieran que pactar con el poder colonial para el disfrute pleno de sus derecho a la libertad y a la posesión de la tierra, como sí ocurrió en México donde Nanga logró la fundación del pueblo de San Lorenzo de los Negros mediante el pacto de no dar refugios a los esclavos que se convirtieran en cimarrones después de ese acuerdo.

b) La económica se inicia cuando algunos esclavos en virtud de sus ahorros, principalmente, comienzan a comprarse su libertad. Este derecho reconocido a los esclavos por el poder colonial español estimuló de manera objetiva y cada vez más creciente la tendencia de la autoemancipación, de donde surge con el tiempo una pequeña clase social de negros



libres, los pioneros de lo que devendría en la llamada clase media «de la raza de color.»

c) La educacional aparece entre una minoría de negros libres que en virtud de condiciones muy específicas logran acceder a determinados conocimientos artesanales, oficios y niveles de instrucción académicos que les permiten hablar y escribir correctamente la lengua del amo, y de este modo tener un cierto grado de movilidad y aspirar a posiciones laborales y sociales. Esta tendencia fue preconizada paradigmáticamente por Juan Gualberto Gómez, quien creyó que la superación individual era la mejor vía para que el negro libre tuviera acceso a los espacios vedados a los negros por no tener el mismo avance educacional que los blancos. Esa creencia fue compartida por todos los afrodescendientes que conformaron el pequeño sector de la clase social ilustrada de los negros libres, cuando objetivamente la realidad circundante demostró que continuaban siendo discriminados de esos espacios, a pesar de que poseían el conocimiento requerido. Por lo tanto se visualizó de forma más precisa que los marginaban por ser negros.

En este sector es donde surge el movimiento social del negro de forma definida por sus derechos dentro de las estructuras coloniales, y por lo tanto, comienza a luchar por compartir los espacios laborales, sociales y políticos monopolizados por los blancos. Para lograr lo anterior sus integrantes hacen ostentación de ser portadores de la misma cultura y educación eurocéntrica y de negar las legadas por las primeras generaciones de africanos y practicadas por la mayoría de los afrodescendientes que conformaban la población esclava y libre del país.

d) La política dependiente surgió a partir de la presión política que los negros libres debían ejercer sobre la dirección de los partidos en los cuales ellos militaban para ver satisfechas sus aspiraciones políticas y sociales. Martín Morúa Delgado veía ese modo como el más correcto para luchar por las reivindicaciones sociales del negro dentro de las estructuras coloniales. Sin embargo, año tras año la experiencia acumulada evidenció que las demandas de la comunidad negra nunca eran oídas una vez que los que habían prometido satisfacerlas ocupaban los sitios por los cuales habían sido electos. Esto hizo surgir la siguiente tendencia, que lamentablemente nunca pudo ejercerse desde el poder.

e) La política independiente surgió en la década de los ochenta del Siglo XIX como consecuencia de la poca efectividad de la tendencia anterior. Pero no prosperó al no aceptar Juan Gualberto Gómez la presidencia del propuesto Partido Negro por considerar más los males que los beneficios que dicha organización acarrearía para la comunidad negra. Su rechazo y el peso que tuvieron sus argumentos frenaron el desarrollo de esa forma de luchar entonces. No puede pasarse por alto que ella renace mucho más fuerte instaurada ya la República en Cuba y se legaliza durante la segunda intervención estadounidense de nuestra Isla.

Durante nuestro período republicano burgués (1952-1958), y el Revolucionario Socialista 1959 los sectores de la población blanca y negra, luchadoras contra la discriminación racial, y en particular, la del negro, de la cual formo parte, no hemos dejado de combatir por nuestros derechos, en los diferentes momentos históricos y sociales por los que nuestra sociedad ha transitado.

En cierta ocasión expresé que aun en los momentos en que la mayoría de nosotros, románticamente y de una forma idealista e ingenua, creímos y pensamos que muchos de nuestros males habían sido erradicados de nuestra sociedad, hubo hombres y mujeres que de manera aislada pero ejemplificante alzaron sus voces desde la Isla y desde el exterior para señalar la existencia aún de la discriminación racial, no reconocida y aceptada por el poder revolucionario, y por muchos de nosotros que pensábamos de forma contraria.

La realidad social donde también la dialéctica se expresa sin cortapisa, pronto nos hizo pensar que algo estaba ocurriendo, y aún más con figuras como Elvira Cervera, actriz que desde la Cuba capitalista luchó por los espacios vedados en la radio y en la televisión a los locutores, actores y actrices afrodescendientes, y que continuó con sus demandas posteriormente a 1959. Su quehacer en esa dirección ha quedado reflejado en su libro: *El arte fue para mí un reto* (La Habana: Ediciones Unión, 2004).

Walterio Carbonell (1924-2008) también ejemplifica esa posición crítica y revolucionaria llamando desde los primeros años a la representatividad de los afrodescendientes en los diferentes niveles de la administración, el

partido, el gobierno y el estado. Fue al autor del importante libro: *Crítica: cómo surgió la cultura nacional* (La Habana: Ediciones Yaka, 1961). Con anterioridad a él Juan René Betancourt emplazó al joven gobierno cubano a explicitar la política que se seguiría para combatir el racismo. Su insatisfacción ante el simple llamado a la conciencia y a dejar a la educación y al tiempo la solución lo hizo emigrar del país. Sus dos importantes libros *Doctrina Negra* (1955) y *El negro ciudadano del futuro* (1960) tuvieron poca circulación, y pocos de los que nos ocupamos de esta parte de nuestra historia hemos leído y aprendido de sus ideas, no siempre para aceptarlas, sino también para criticarlas, pero sacando de esa confrontación un mejor conocimiento de la problemática social que combatimos.

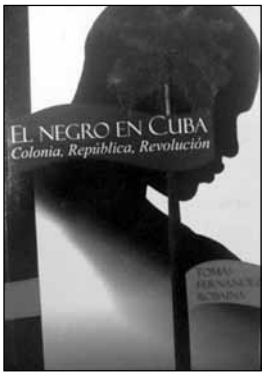
Carlos More ha sido uno de los que desde el exterior con mayor fuerza ha criticado la ausencia de una política más efectiva y dinámica para combatir el racismo, el prejuicio, y la discriminación. Siempre aparece en la palestra pública en momentos en los cuales hay un aparente silencio o ausencia del debate racial en la Isla. Su artículo «Le peuple noir a-t-il sa place dans la révolution cubaine?» publicado en la revista *Presence* Africaine en (1964)[1] provocó una reacción muy fuerte en la isla en contra de los argumentos que esgrimió para reflejar la existencia del racismo. Las reacciones en contra de sus ideas fueron mayores cuando dio a conocer su *Castro, the Blacks, and Africa* (1988), libro que fue muy rechazado por los sectores progresistas de la comunidad afroestadounidense y por los intelectuales cubanos que salieron en defensa del proyecto social cubano; más recientemente More recibió también el rechazo público de la intelectualidad cubana por sus actividades condenatorias de procesos sociales sobre los cuales no estaba bien informado, y más aun con la reciente edición de su autobiografía *Pigeon*. No obstante su radical posición frente a la Revolución Cubana, él reconoció en carta enviada a su amigo y maestro Walterio Carbonell el hecho inobjetable que el negro en Cuba había avanzado más durante el período revolucionario que durante los 58 años de república burguesa.

Analizar ese juicio me llevó a discutir entonces largamente con Walterio Carbonell, las causas por las cuales él mismo seguía reclamando el derecho a la representatividad, y no puedo menos que compartir la alegría que me produjo cuando en la clausura del tercer congreso del Partido, su presidente, Fidel Castro llamó a la necesidad de la representatividad femenina, juvenil y étnica en los órganos partidistas, gubernamentales, administrativos, y estaduales. Esa había sido una de las demandas de Walterio, y también de Juan René Betancourt.

Era evidente que en el frente antirracista no habíamos avanzado del modo deseado, a pesar del primer llamado de Fidel Castro efectuado en marzo de 1959. 26 años después, enfrentábamos nuevamente el problema racial, pero, ¿se hizo de la forma adecuada? No, si a más de 25 años después de 1985 estamos aún debatiendo cómo solucionar el problema, no es difícil llegar a la conclusión de que todavía falta mucho por hacer, y por supuesto, mientras más nos demoremos en encontrar la forma de combatirlo y de aplicar las estrategias y metodologías que se adopten, más tardaremos en crear las condiciones para realmente comenzar la batalla en contra del racismo y de sus secuelas en pro de una sociedad racialmente más igualitaria.

Por supuesto, hay una interrogante muy importante: ¿Qué debemos hacer para ganar el tiempo perdido? Pero no la podemos formular si antes no sabemos lo que hicimos, y lo que fue posible hacer, para que de ese análisis surjan las ideas de lo que se impone hacer de forma priorizada.

Hay un hecho que deseo destacar. A finales del 2009 y principios del 2010 nos encontrábamos trabajando en proyectos realmente serios, científicos, tendientes a cambiar nuestros planes de enseñanza abrumadoramente eurocéntricos en todos los niveles educacionales, como un modo de crear una base educacional que desde la primaria instruya a los educandos en los valores más positivos y humanos necesarios para el mejoramiento de nuestra sociedad. Por otro lado, la profunda crisis económica, política y social a las cuales nos enfrentamos, obliga a que todo lo que estábamos haciendo, se haga ahora a un ritmo más lento, y dependiendo mucho de las iniciativas individuales, de maestros, profesores, especialistas, artistas y escritores que en sus espacios profesionales no pierden la oportunidad de referirse a la importancia de la lucha que libramos en el frente racial, que también se reproduce en la lucha contra la homofobia,



1
Presence Africaine (52) 1964: 177-230.

Malecón Habanero. Fotografía de José Gomariz.

el sexismo, el machismo, entre otros; desde el punto de vista colectivo, hay organizaciones e instituciones que efectúan encuentros, presentaciones de libros, que cuando tienen relación con la temática racial siempre se obtienen resultados muy positivos como bien puede ilustrarse con las actividades mensuales que realiza la Cofradía de la Negritud desde la Casa Comunitaria de la Ceiba, acción que se ha convertido en un taller que persigue la socialización del conocimiento sobre la problemática racial en nuestro país, y la concientización e identificación plena de los que asisten con las temáticas que allí se abordan.

Evidentemente se hace lo que las circunstancias permiten hacer, hacer algo cualitativamente es superior a nada hacer. Pero tampoco debemos dormirnos, o conformarnos con lo hecho, o con lo que se está haciendo. Es lógico que los esfuerzos mayores se concentren en estos momentos en los aspectos básicos priorizados para la sobrevivencia de nuestra cultura y nacionalidad: lo económico y lo político. Pero no debemos postergar una vez más el enfrentamiento al racismo; anteriormente lo hemos hecho, y eso ha permitido un incremento mayor de los factores reproductores de ese mal, en lugar del aumento de los elementos que tienden a disminuirlo. Por lo tanto, no adoptemos fórmulas ya vencidas, como el criterio de que es mejor no hablar del problema, porque si hablamos es incentivarlo todavía más. Debemos buscar nuestras soluciones, sin desdeñar las que se ponen en práctica en otros países, del análisis comparativo podemos salir ganando todos.

Debemos sumarnos de manera amplia, visible y constructiva a la aplicación de las políticas raciales como se orientó en la conferencia de las Naciones Unidas celebrada en el 2001 en Durban, a la cual Cuba asistió y aceptó la aplicación de las políticas raciales allí propuestas. Estamos en un mundo cada vez más interrelacionado entre todas sus partes, y en el cual van apareciendo zonas sociales ignoradas por la historia de cada uno de nuestros pueblos, y por lo tanto desconocidas internacionalmente.

Un buen ejemplo de lo dicho se tiene con la Argentina, donde se creía que no había negros; sin embargo las investigaciones académicas, sociales, y el propio movimiento de los afrodescendientes argentinos han echado por tierra esa gran mentira devenida en un mito histórico.

De igual forma comienza a hacerse cada vez más visible la presencia afrodescendiente en México, no solo por las investigaciones históricas, sociológicas y antropológicas, sino también por sus diferentes movimientos reivindicativos, y cada vez su mayor presencia en los forums internacionales.

Un ejemplo que no deseo dejar de mencionar es Colombia, el país de mayor población afrodescendiente de habla castellana. La propia historia del negro colombiano es una de las más interesantes y ricas. Su lucha lo ha llevado a ser considerado constitucionalmente una minoría nacional, y demandar reivindicaciones sociales de mucha importancia. Recientemente pude apreciar durante la Semana de la Afrocolombianidad, los avances logrados, y entre ellos destaco la creación de cátedras, departamentos y programas de estudios afrocolombianos. En mis encuentros en Bogotá, Tumaco, Timbiquí, Baiquí, Popayán, y Cali, aplaudí con entusiasmo esas creaciones, pero llamé la atención sobre lo que había acontecido en los Estados Unidos, ya que en un principio los departamentos y centros de Black Studies, y de los African-American Studies se ocupaban únicamente de la historia del negro estadounidense, por lo tanto, me parece muy conveniente estudiar al negro colombiano, pero debe tenerse presente que en todos nuestros países hay población negra, y que ella tiene, por lo general, un origen común: la trata negrera y el sistema esclavista impuesto a los africanos por las potencias coloniales. Esa historia debe interrelacionarse con la actual de

los movimientos sociales afrodescendientes, como un modo de buscar un frente solidario transnacional, que nos permita apreciar y valorar los modos con los cuales se lucha en cada sociedad con la finalidad de autor reconocernos, y estimularnos mutuamente a partir de los éxitos que vayamos teniendo.

Posiblemente Brasil es el país que más haya avanzado en esa dirección, enfrentando importantes retos, también presentes en Colombia y en los demás países, como qué historia afrodescendiente enseñar, si hasta ahora la misma ha sido escrita con una visión eurocéntrica; así como la necesidad de formar profesores adecuados para tal enseñanza. Estas y otras problemáticas las pude captar fácilmente durante mi asistencia al Congreso celebrado en Brasilia en noviembre del 2009 sobre la Enseñanza de la Historia de África y de la Diáspora.

Me he limitado a reseñar mis experiencias prácticas en los países latinoamericanos mencionados para subrayar el hecho de que nada parecido se ha materializado en Cuba, y lo que podía habernos situado a la puntera de tales acciones, como la creación de un programa más amplio, donde se permita una visión objetiva de la historia y de sus protagonistas reales, poniendo al debate la visión eurocéntrica en la cual hemos sido formados, parece, si no paralizado, no funcionando al mismo ritmo con el cual comenzó. Mientras tanto, cada uno de nosotros hace lo que puede, que no es todo lo que quisiéramos hacer, pero algo se va haciendo, y seguimos en batalla, porque estamos convencidos de que un mundo mejor es posible, ya no tanto para nosotros, pero sí para las generaciones que aún están por venir, hagamos lo correcto, ellos serán nuestros jueces en el futuro.

Fecha de recepción: 17/02/2014
Fecha de aceptación: 07/10/2014

América sin nombre, nº 19 (2014) 126-139
DOI. 10.14198/AMENSN.2014.19.14
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Lillian Guerra
Historiadora especializada en Estudios Latinoamericanos y del Caribe en la Universidad de Florida. Ha publicado numerosos artículos académicos y los siguientes libros: *Popular Expression and National Identity in Puerto Rico* (1998), *The Myth of José Martí: Conflicting Nationalisms in Early Twentieth-Century Cuba* (2005), y *Visions of Power in Cuba: Revolution, Redemption and Resistance, 1959-1971* (2012) . Este último acaba de recibir en 2014 el prestigioso galardón Bryce Wood Book Award otorgado por la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA). Ha recibido también becas de la Fundación John Simon Guggenheim y de la American Council of Learned Societies (2014-2015). Además de su reconocida labor como crítica académica, Lillian Guerra es también escritora. Su último poemario se titula *Cimarrona* (Verbum 2013). El próximo libro sobre temas cubanos que tiene en preparación se titula *Making Revolutionary Cuba 1946-1958* y será publicado por Yale University Press.

Raza, negrismo, y prostitutas rehabilitadas: revolucionarios inconformes y disidencia involuntaria en la Revolución Cubana

LILLIAN GUERRA
Universidad de Florida

RESUMEN

El artículo analiza las relaciones de poder y autoridad de la gran narrativa de la Revolución Cubana con prácticas culturales revolucionarias disconformes y la disidencia involuntaria relacionadas con la raza y el género que durante los primeros doce años de revolución fueron marginadas, sobre todo en referencia con la población cubana afrodescendiente. La autora utiliza una aproximación interdisciplinaria en la que se combina el cine documental, el testimonio oral y la historia para develar un aspecto poco conocido y controversial de la primera época de la Revolución (1959-1971) relacionado con los discursos de las identidades raciales y genéricas.

ABSTRACT

The article analyses power and authority relations of the grand narrative of the Cuban revolution and self-styled revolutionary cultural practices and unintended dissidence related to race and gender, that during the first twelve years of revolution were marginalized, mostly in reference to Cuba's population of African descent. The author uses an interdisciplinary approach in which she combines documentary film, oral *testimonio* and history to reveal a controversial, scarcely known aspect of the first phase of the Revolution (1959-1971) related to discourses on racial and gender identities.

En 1967, la obra de teatro *María Antonia* consiguió hacerse sitio en los anales del teatro cubano al conseguir una audiencia record de 20.000 espectadores en el teatro habanero Julio Antonio Mella a lo largo de 18 actuaciones en sólo un mes (Morejón, «María Antonia» 46). Con un repertorio de actores y un equipo de producción formado sólo por afrodescendientes y dirigido por Roberto Blanco, *María Antonia* se ganó tanto el cariño del público cubano —que hizo colas de más de una manzana para comprar entradas— como el desdén de los críticos gubernamentales. Sólo una escritora, Nancy Morejón, en los medios de comunicación estatales celebró la discusión franca de la obra sobre la raza y las formas de vida en un barrio urbano anterior al año 1959. Morejón era una mujer negra y escritora de *Bohemia*, poeta y amiga del dramaturgo Eugenio Hernández; hasta ese momento, Morejón y Hernández habían enviado contribuciones a *El Puente*, una casa editorial cuyos editores se convirtieron en el blanco de las Juventudes Comunistas y acabaron en los campos de trabajo forzado de Camagüey, conocidos como UMAP [Unidades Militares de Asistencia a la

Producción]. En claro contraste con la perspectiva de Morejón, *Verde Olivo*, la revista de las Fuerzas Armadas de Cuba, y el órgano del Partido Comunista de Cuba, la revista *Granma*, caracterizaron la obra como un documento de la «deformación del pasado [pre-1959]» (Otero, «El pasado de *María Antonia*» 5). Los editores llegaron a la conclusión de que los personajes «están formados por una vida que odian y de la cual no pueden escapar. Todos están simplemente condenados» («María Antonia. Historia de una negra republicana» 21).

Sin embargo, los productores , el director y los actores de *María Antonia* no habían llevado a cabo una puesta en escena como comentario de la época anterior a 1959, sino sobre el presente revolucionario. «The problem in Cuba [today] is that there is a taboo on talking about racism, because officially it doesn't exist anymore» [El problema en la Cuba de hoy es que hablar de racismo es un tema tabú, porque oficialmente ya no existe], comentó un actor. «And nobody, black or white, *wants* to talk about it. The whites have no understanding of what they have done and are sometimes still doing» [Y nadie, ni negro ni blanco, quiere hablar de ello. Los blancos no comprenden lo que han hecho y a veces continúan haciendo] (Sutherland 163). De hecho, *María Antonia* representó una protesta de la comunidad teatral negra contra el Consejo Nacional de Cultura [CNC], la agencia estatal encargada de financiar y patrocinar producciones de teatro a nivel nacional. El año anterior, la CNC había seleccionado un conjunto de actores blancos con las caras pintadas de negro para la producción de *La tragedia del Rey Christophe*, una obra dramática sobre la lucha de los negros revolucionarios en Haití independiente. El hecho de que Aimé Césaire, el escritor de Martinica que fundó el movimiento de la negritud, fuera el autor de la obra no les pareció a los oficiales cubanos nada irónico, aparentemente: para ellos, no había nada de racismo en el uso de las caras pintadas de negro, a pesar de que claramente denigraba la capacidad de los afrodescendientes para representar a personajes negros y la historia por sí mismos (Sutherland 148-149). Aún en 1971, el uso de las caras pintadas de negro era una práctica aceptada entre los oficiales culturales; aún hoy, aunque sorprenda, es una práctica común en el sector turístico la escasa presencia de afrodescendientes (Martín 14).

Berta en su estudio. Artemisa.

Además de condenar lo que describió como la promoción del teatro bufo por parte de las agencias estatales como «cultura nacional,» el dramaturgo Eugenio Hernández y su equipo querían obligar a los cubanos a identificarse con personajes negros que no eran ni racistas, ni heroicos revolucionarios, sino personas complejas que crecieron en una cultura de violencia que ejemplificaba la legendaria vida habanera de los barrios marginales negros. Analfabeta y estigmatizada por su carrera de delincuente, el personaje principal de la obra, María Antonia, no puede aspirar a una vida más allá de los confines de su barrio marginal y ve la sexualidad como la única fuente de orgullo y poder frente a los demás. Claro para cualquier espectador de fines de la década de 1960, la Revolución había invertido, si no derrotado, muchos de los valores inherentes del mundo de *María Antonia*.

Sin embargo, la obra planteó varios argumentos sobre las fuentes de empoderamiento del afrodescendiente y las más amplias tradiciones revolucionarias de Cuba que se desviaban radicalmente de la gran narrativa de la redención a todo nivel y la ruptura con el pasado que los partidarios y agencias gubernamentales habían simbolizado en el liderazgo de Fidel Castro desde 1959. Como argumento en otro trabajo, la adhesión a esta narrativa de palabra y obra no sólo sentaba las bases para consolidar la soberanía cubana ante los ataques de Estados Unidos en los primeros años de la Revolución. Aún de mayor importancia a largo plazo, la adhesión a esta narrativa se convirtió en el medio principal del estado para exigir unidad y vigilar la lealtad ciudadana.

Sobre este respecto, la vertiente más radical de la obra reside en su insistencia en una cultura derivada de África como la fuente definitiva de libertad y un freno a toda forma de opresión —una posición que rompía de lleno con la gran narrativa y la posición oficial del Partido Comunista en aquella época. Al re-

Berta en el Instituto de Música. Artemisa.

husar traducir, o bien literal o culturalmente, el uso de la lengua yoruba por parte de los personajes y la interpretación de los ritos de santería, *María Antonia* presenta la santería como la raíz histórica y contemporánea de valores alternativos a los de la sociedad en general. Como explicó el consejero en etnología Rogelio Martínez Furé, en ningún momento en la obra se critica la santería como si estuviera estancada culturalmente o como si fuera una fuente de entretenimiento folclórico; a lo largo de la obra, lo negro representa un sistema autónomo de identidad que promete una descolonización individual y colectiva. *María Antonia* era, según palabras de su autor, una nueva manera de «hacer la revolución» («¡Hay María Antonia para rato!» 3).

No obstante, para los oficiales gubernamentales, *María Antonia* no era una forma de hacer avanzar la Revolución, sino de fomentar la contrarrevolución. En la cúspide de su éxito en 1968, el presidente del CNC Lisandro Otero canceló la producción de *María Antonia.* Calificando la obra de «desviacionista,» Otero argumentó que hacía peligrar «el desarrollo ideológico» («Del otro lado del Atlántico» 7) del público. Cuando varios de los intelectuales negros comprometidos con la obra persistieron en su activismo como parte integrante del movimiento negrista, los oficiales sancionaron al grupo, sometiendo a cada miembro a varios grados de disciplina y/o represión dependiendo de la edad, el prestigio y el papel que desempeñaban, así como el nivel de radicalismo de sus puntos de vista. A Nancy Morejón se le prohibió publicar poesía de 1969 a 1979. Como declaró en 2001, «Some horrible lies were invented, and I was on a kind of black list. As a result, my poetry wasn't published» (*Culture and the Cuban Revolution* 108) [Se inventaron horribles mentiras, y me encontré en algún tipo de lista negra. Como resultado, no podía publicar poesía]. A los dos militantes comunistas de mayor prestigio, Walterio Carbonell y Nicolás Guillén Landrián —sobrino de Nicolás Guillén, poeta nacional de Cuba— se les aplicó terapia de choque e internamientos frecuentes en campos de trabajo.

Lo que resulta significativo de la historia del apogeo y caída de *María Antonia* es el hecho de que ninguno de sus protagonistas estaba involucrado en actos de disidencia contra el estado fidelista. Aun así, el estado trató estas acciones como asaltos desestabilizadores contra la uniformidad ideológica y la unidad social. En este artículo, así como en el libro del que procede, el breve destino del movimiento negrista forma parte de un patrón más grande. Hacia mediados de la década de 1960, la Revolución Cubana había producido una más que entusiasta vanguardia de dedicados militantes comunistas, la cual intentaba mejorar el socialismo e incluir al público en debates *sin mediación* del estado para aumentar el alcance del cambio radical. Dado el precario contexto de fines de la década de 1960, los líderes vieron a los militantes y sus ideas como amenaza a la seguridad nacional. En esa época, la economía cubana había pasado de la recesión (niveles estancados de crecimiento) a la depresión (niveles negativos de crecimiento). En 1967, Fidel y los otros líderes de forma abierta echaban la culpa de un potencial colapso de la Revolución al revisionismo ideológico: el descenso de la producción y el alto nivel de absentismo se debía a las aspiraciones burguesas, la contaminación extranjera y el «egoísmo» de los ciudadanos, más que a las propias directrices de los líderes y su pésima administración económica. Además, ese mismo año, los cubanos presenciaron un alza dramática en la delincuencia juvenil a lo largo de la isla, especialmente en La Habana. Incapaces de negar la magnitud del problema, las respuestas del estado a la delincuencia juvenil probaban de manera dramática cómo podían fracasar los esfuerzos de los líderes por controlar el discurso público e imponer unidad a través de una gran narrativa de redención y lealtad incondicional. Por tanto, los negristas,

como otros revolucionarios inconformes presentados en este artículo, no solamente transgreden con su radicalismo racial y genérico los límites de los oficiales respecto a dichos asuntos; sino que directamente desafían la base sobre la cual los líderes asientan su propia autoridad: expresamente, la voluntad de la mayoría de los cubanos de aceptar y defender la visión de Fidel y su excepcionalidad histórica en el discurso privado y en el público. Ausente en general de todo texto publicado de la historia cubana, la experiencia negrista representa solo una de las muchas luchas olvidadas de los revolucionarios inconformes para hacer la Revolución más revolucionaria a varios niveles.

De igual manera se ha olvidado la historia de los activistas provinciales del Partido Comunista y de la Federación de Mujeres Cubanas [FMC], que empoderaban mayormente a prostitutas negras y mulatas a través de un programa de perfil personal de rehabilitación entre 1966-1968. Procedente de un archivo privado de historia oral, desconocido hasta recientemente, compilado por Berta Martínez Paez [BMPC], originaria de Artemisa, ciudad cercana a La Habana, los testimonios de miembros redentores de la FMC y de las mujeres a quienes redimieron demuestran cómo las directrices paternalistas del estado pueden ser subvertidas en prácticas liberadoras en la calle. No obstante, por lo que respectaba a los medios de comunicación oficial, la prostitución había cesado de existir entre 1959 y 1961. El hecho de que esta segunda campaña tuviera lugar en fecha tan tardía hizo que la discusión de la experiencia de Artemisa y otras semejantes fueran consideradas tabú, tal y como la declaración estatal del fin del racismo en 1962 convirtió la discusión del «racismo con características revolucionarias» en tabú. De manera consciente en un caso e inconsciente en el otro, ni los negristas ni los participantes de la campaña contra la prostitución en Artemisa apoyaban representaciones oficiales de la realidad revolucionaria. El análisis de estas luchas nos invita a ver cómo la Revolución Cubana hubiera podido ser más inclusiva y liberadora socialmente, si sus líderes le hubieran permitido a los ciudadanos definir y debatir ellos mismos el alcance del cambio social.

La delincuencia juvenil y el mito de la criminalidad negra: racismo con características revolucionarias

A fines de la década de los 60, la incapacidad de los oficiales para negar una realidad preocupante de manera inadvertida catalizó el debate público sobre los métodos de liberación que el estado había adoptado frente a los negros de los suburbios y a los pobres de los cascos urbanos. El aumento en el índice de crímenes violentos y de delincuencia juvenil sugerían que la alienación social y la marginalidad material aún continuaban después de 1959. Desde 1967, la destrucción de propiedad privada y el robo de bienes privados por parte de menores aumentó de forma sostenida. Para 1969, la forma más común de cometer un crimen era el robo a mano armada. En mayo de dicho año, una comisión especial de «orden interno» emitió por televisión y difundió estos hallazgos ampliamente («Aparición» *Granma* 7-10; «Interior» *Con la Guardia en Alto* 10-16; «Discuten temas» *Granma* 1). Según el informe, entre 1967 y 1986 en el 41% de casos en total y en el 39% de robos estaban implicados menores de edad, un marcado aumento que amenazaba con una vuelta del índice de criminalidad a niveles anteriores a 1959 (Booth 126). En fecha tan temprana como 1964, la Ley 1098 sancionaba el robo con violencia con la pena de muerte. A pesar de ello, el cariz de línea dura de la ley no supuso mayor freno: las circunstancias hacían que los jueces se mostrasen aparentemente reacios a aplicar esta ley por lástima hacia los acusados (Booth 7).

Madre de Berta.

Estas circunstancias incluían la carestía de ropa, tanto a la venta como la que se podía obtener con la libreta de abastecimiento, y el hecho de que la mayoría de los ladrones robaba ropa para vendérsela a terceros. Las tintorerías y los hogares de los trabajadores voluntarios agrícolas eran los objetivos de especial preferencia («"Planchado"» *Pa'lante* 3; «Dos frentes» *Con la Guardia en Alto* 20). Al presentar el informe sobre criminalidad a la nación, sin embargo, los oficiales de seguridad soslayaban el papel de la austeridad o los asuntos relativos a la alienación social a la hora de explicar las causas. En su lugar, retornaban al mismo elemento en el que se apoyaban los líderes para explicar la baja productividad

Lily y Berta. La primera visita. Artemisa.

laboral: falta de educación e incomprensión de los objetivos de la Revolución. Aún así, el acceso sin precedentes a la escolarización y el hecho de que el racionamiento y el empleo pleno significaban el fin de la explotación laboral infantil, esta interpretación resultaba bastante incómoda respecto al núcleo de la misma lógica interna de la Revolución.

De hecho, la vasta mayoría de los delincuentes jóvenes mostraban poca deferencia hacía la escolarización: el 90% estaba retrasado al menos tres cursos del nivel que le correspondía; el 96% no había terminado el sexto grado; el 75% faltaba a clase de forma rutinaria (Booth 126, 149, n 92). A nivel nacional, las estadísticas gubernamentales mostraban una tendencia inquietante. De un total de dos millones en edad escolar, cuatrocientos mil jóvenes, entre las edades de seis y dieciséis años, faltaban a la escuela. De manera crítica, la mitad de los niños no alcanzaba la edad de doce años, es decir, eran de educación básica («Matrícula» *Compendio estadístico de Cuba, 1968* 32-33).

Para explicar estos datos, los analistas gubernamentales forjaron conexiones directas entre el absentismo escolar, la tendencia al crimen y las actividades contrarrevolucionarias. Los delincuentes juveniles no sólo violaban los derechos de la propiedad individual y colectiva, sino que subvertían el poder del estado. Por esta razón, las agencias de inteligencia del Ministerio del Interior, normalmente encargadas de perseguir a los saboteadores armados, a las guerrillas campesinas y a los agentes de la CIA, se hizo cargo del monitoreo de la delincuencia juvenil, labor que antes recaía en la Policía Nacional Revolucionaria. Ya en el año 1966, el Departamento de Lacras Sociales del G2 incluyó la responsabilidad de la «rehabilitación» de delincuentes adolescentes en su programa general de tratamiento de homosexuales, alcohólicos habituales, proxenetas y prostitutas (Délano 160). Según Sergio del Valle, Ministro del Interior y jefe del G2, el ladrón cometía un doble crimen: primero, porque después de la Revolución, no tiene «justificación social» para robar; y segundo, porque el carácter de la sociedad sin clases lo deja sin un explotador que justifique el *robarle*. Las víctimas entonces eran los trabajadores y los campesinos, «nuestro pueblo.» Del Valle a continuación observó el hecho preocupante de que en menos de dos meses, 96 de los 148 ladrones bajo arresto en La Habana eran menores de edad («El ministerio» *Granma* 4). Ello implicaba que los adolescentes que cometían estos crímenes no eran víctimas de la sociedad, sino sus enemigos. Por tanto, debían ser juzgados como adultos. Como consecuencia, el gobierno lanzó una serie de medidas, incluida la aprobación en Cuba de la primera Ley de Educación Obligatoria en enero de 1969 (Radio Liberación «Ministro de Educación») y la ampliación de Tribunales Populares dotados de autoridad para sentenciar a los acusados «pre-delincuentes» a duros trabajos sin compensación como forma de «rehabilitarlos» (Berman 1317-1332).

Lo que los oficiales olvidaron mencionar fue el perfil social de aquellos a los que culpaban por el aumento de la criminalidad. ¿Eran pobres? ¿Procedían de los barrios marginales? ¿Eran negros la mayoría de los delincuentes? Al mismo tiempo, la lógica de Del Valle sobre el «doble crimen» de los delincuentes juveniles generaba dudas sobre la eficacia y legitimidad del estado. Si era verdad que el estado cubría todas las necesidades de los ciudadanos, entonces ¿por qué alguien, especialmente una persona joven educada por la Revolución, cometía un delito como el hurto?

Solamente Sergio del Valle ofreció una sorprendente y curiosa observación sobre los orígenes sociales de los delincuentes juveniles: argüía que las «sectas religiosas» jugaban un papel hasta en el 75% de los homicidios cometidos en La Habana en los que estaban involucrados menores de edad. Al hacer esta afirmación, Del Valle alegaba que la tolerancia de la Revolución respecto a una conducta «acientífica» e irracional como la de la práctica religiosa contribuía a otra conducta irracional como el robo y el asesinato (Berman, 1341). Pero, ¿a qué «sectas religiosas» se refería Del Valle?

Según la publicación *El Militante Comunista*, una revista de instrucción dedicada a diseminar la posición oficial a los miembros del partido, la amenaza interna más grande contra los preceptos revolucionarios ya no provenían de las religiones mayoritarias, sino de «religiones sincréticas afrocatólicas como la santería y el palo monte» («Acerca de los

problemas religiosos en Cuba» 32-33). Por tanto, además de asociar a la juventud negra con la vasta mayoría de homicidios en La Habana, Del Valle insinuaba que la cultura negra —o más precisamente, la cultura negra como la percibían los blancos— era causa mayor de las conducta contrarrevolucionaria y criminal.

A principios de los 60, las agencias gubernamentales trataban la santería como algo inocuo; a lo sumo se la considerada como un primitivo sistema de supersticiones y destinada a desaparecer. Al término de la década, sin embargo, la actitud oficial se reposicionó ofreciendo una perspectiva menos tolerante. El PCC declaró que las prácticas de santería eran repulsivas y ridículas, sus correligionarios beodos y vagabundos antisociales, sino criminales en toda regla. Los creyentes «afro-católicos» eran oscurantistas; practicantes de la magia negra y del ocultismo («Acerca de los problemas religiosos en Cuba» 40). Además, bajo el nuevo código penal de la Revolución, la iniciación de menores en la práctica de la santería se había convertido en actividad delictiva, debido a la cual los padres y los padrinos religiosos acababan en la cárcel por enseñar valores contrarrevolucionarios a los niños (Ayorinde, *Afro-Cuban Religiosity, Revolution, and National Identity* 129). Por el mero hecho de practicar la santería, al condenado por delito criminal se le agravaba la condena de forma automática porque los componentes del ritual santero, tales como el sacrificio de animales, eran «contrarios a la moral y al orden social» (*Código de Defensa Social* 49). En el código penal cubano, cualquier expresión cultural negra en la que no servía de mediadora alguna organización gubernamental, se definía como de «peligrosidad social» y era sancionada como tal.

Este tipo de posiciones oficiales hacía que los ciudadanos leales sopesaran la práctica de costumbres derivadas de África como índice de potencial para el crimen frente al mérito revolucionario. La criminalización de la santería en las leyes cubanas también exponía la amenaza que representaba la expresión autónoma de la identidad y de la cultura negra para el control de los líderes sobre la identidad cubana y el significado de la Revolución. De hecho, varias ediciones de *Con la Guardia en Alto*, revista de los Comités de Defensa de la Revolución [CDR], con frecuencia durante este periodo ilustraban mediante fotografías de saboteadores negros artículos destinados a instruir sobre cómo las patrullas de vigilancia debían abordar a los «vándalos antisociales» (López, «Así sucedieron los hechos» 12-13). Por tanto, al igual que la observación de Del Valle en la televisión nacional, la criminalización de los ritos de iniciación de la santería y la representación icónica de los CDR en la que se equipara a los vándalos antisociales con los negros, revelan una dosis activa de racismo en el pensamiento político revolucionario de fines de los 60[1]. A esta práctica no le faltaron desafíos. Aparte de la puesta en escena de *María Antonia*, otros *negristas* como la cineasta comunista negra Sara Gómez respondió a la validación del racismo por parte del estado con un asalto directo al concepto de «peligrosidad social.»

Antiguo recinto de las prostitutas por cuenta propia. Pueblo Nuevo.

A mediados de los 60, Gómez tuvo la oportunidad de adquirir preparación y trabajar de directora cinematográfica en el ICAIC gracias a su activismo al comienzo de la Revolución en el Partido Comunista histórico o Partido Socialista Popular[2]. Tras hacer una serie de documentales que celebraban la cultura y música negra, Gómez dirigió una trilogía en 1968 que documentaba la vida en la Isla de la Juventud (antes conocida como Isla de Pinos). La Isla de la Juventud se había convertido en centro para forjar a jóvenes comunistas a través del trabajo voluntario en la agricultura y la rehabilitación de prisioneros políticos. A partir de 1967, también se convirtió en base para la reeducación de ciudadanos peligrosos para la sociedad, es decir, delincuentes juveniles y «pre-delincuentes.» A diferencia del estándar de los noticieros y documentales del ICAIC, la trilogía de Gómez sobre la Isla de la Juventud presentaba a individuos atrapados en un paradójico nexo de alienación y liberación[3]. En ningún lugar, le ofrece Gómez a sus espectadores el confort de lo predecible o imágenes triunfalistas de una ya victoriosa Revolución. En la primera película de la trilogía, *En la otra isla*, Gómez examinó el inconformismo de las identidades revolucionarias a través de una variedad de individuos jóvenes, que incluía a militantes comunistas

1 Para una lectura distinta, ver Alejandro de la Fuente, *A Nation for All: Race, Inequality, and Politics in Twentieth-Century Cuba*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2001. 260-267.

2 Esta información la obtuve mediante comunicación electrónica con Eliseo Altunaga, 5 Octubre 2009.

3 Michael Chanan ofrece un ángulo diferente en *Cuban Cinema*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2004. 342-343.

El «Bayou de Lala» en 2005.

que se habían enfrentado personalmente al racismo, la homofobia, y la marginalización derivada de la oposición política. Mediante técnicas que se adelantaban a su tiempo, Gómez también se inserta en el marco de cada entrevista, por tanto, compartiendo responsabilidad en las arriesgadas opiniones políticas de los entrevistados. Sin embargo, la segunda película de la trilogía, *Una isla para Miguel*, sondeó la perspectiva estatal respecto a la liberación al cuestionar sus fundamentos en varias formas de intolerancia y mostrando de manera deliberada precisamente quién era el objetivo real de la campaña contra el crimen.

Durante espacios de tiempo que duran varios minutos en las escenas de apertura de *Una isla para Miguel*, Gómez enfoca la cámara en los cuerpos y caras de un gran número de muchachos internados en un campo de trabajo llamado «El Campamento Samurái»: la abrumadora mayoría son mulatos oscuros o negros. De manera simultánea, la voz que narra explica que la gente local de la isla empezó a llamar a los chicos «vikingos» cuando recién llegaron para su rehabilitación: «por su aspecto y su violencia.» Al llamar a los confinados al campamento vikingos, la gente local no sólo señala la obvia diferencia racial entre los muchachos y la imagen icónica de los vikingos de cabellos dorados, sino que al tildarlos de vikingos también ridiculizan a los adolescentes que son mayormente negros como indeseables invasores, violadores y ladrones sedientos de sangre.

Es de suma importancia que la película de Gómez rehusara presentar a los muchachos como al otro racial. Miguel, el pequeño protagonista mulato de 14 años es entrevistado con simpatía después de comparecer ante un tribunal político de corte militar —juzgado por echarle piedras a los pájaros, cuando debía estar trabajando en el campo. Gómez también se interna en el mundo interior del hogar de la vida anterior de Miguel en un desvencijado solar de La Habana Vieja. Vestida con ropa de paño rústico y de pie junto a la pila de lavar de una azotea, la demacrada madre blanca de Miguel le dice a los espectadores que tiene quince hijos y que no puede controlar a Miguel, el cual a menudo sale de casa al mediodía y no regresa hasta después de medianoche. Con un bebé en brazos, la hermana de Miguel, adolescente de complexión obscura, revela que el padre le da golpes a su hermano por llegar tarde a casa; al tiempo que ensalza a su marido, un miliciano negro, por llevarse a Miguel para que lo rehabilitaran.

Al término del documental, César le aconseja a Miguel que cambie de actitud. Nos recuerda las tempranas escenas de la película, cuando los supervisores del campo de trabajo, varios de los cuales son negros, describen las dificultades para que estos muchachos crean en la necesidad de redención: los muchachos, dicen, son rebeldes sin causa; la combinación del trabajo y la educación en el campamento les dará una causa. Aún así, a los espectadores se les deja reflexionar y se les invita a dudar de las verdades demasiado simples que presentan tales ecuaciones. ¿Qué causa la marginalización de los chicos jóvenes de barrios urbanos duros y mayormente negros? ¿Puede la participación en la redención política de Cuba verdaderamente responder a sus necesidades? ¿Puede la sociedad cubana realmente cambiar, si la naturaleza y las fuentes del racismo continúan siendo ignoradas?

Al centrarse en el físico negro de las decenas de jóvenes del campamento y al visitar el hogar de la familia de Miguel (todavía de aspecto pobre, después de casi una década de Revolución), Gómez animó a que se discutieran estas cuestiones. También subvirtió la relación que establecía la actitud oficial entre el crimen violento y las fabulaciones históricas sobre la tendencia criminal de los negros. Cuestionando de manera implícita los motivos que había soterrados bajo el discurso de la «peligrosidad social,» Gómez también impugnaba las evasivas del estado ante la cuestión racial y mostraba a la mayoría de los confinados en el Campamento Samurái tal y como eran: chicos negros pobres de los aún existentes barrios marginales. Gómez le pedía a su audiencia que se identificara con estos chicos, no que los menospreciara o los rechazara. Con valor, Gómez presentó la Revolución como un proyecto personal que una generación de líderes comprometidos, ella incluida, se tomaba a pecho. Es una incógnita de qué manera pudo haber interpretado la audiencia las películas de Gómez.

Dadas sus controvertidas cuestiones y ambigüedades interpretativas, es fácil imaginar porqué la trilogía de Sara Gómez sobre la Isla de la Juventud no le supuso el cariño de los supervisores del ICAIC. Salvo por la semana en cartelera de *Una isla para Miguel* en uno de los cines de La Habana, la trilogía de Gómez fue prohibida y nunca proyectada en público. Como *María Antonia*, la crítica creativa de la trilogía frente a las perspectivas autoritarias respecto a la liberación desestabilizó el contenido de la gran narrativa de la Revolución y desafió el control de los líderes sobre la misma. De hecho, la muerte prematura de Gómez a los 31 años llevó a Tomás Gutiérrez Alea y a Julio García Espinosa, altos dirigentes comunistas del ICAIC, a reconfigurar de manera profunda el guión y el mensaje del que llegó a ser el único film bien conocido de Gómez, *De cierta manera*, de estreno póstumo. La campaña de la FMC y el Partido Comunista contra la prostitución en la ciudad de Artemisa presenta un caso similar, pero mucho más paradójico. Como muestra esta sección final del artículo, el carácter autoritario del estado podía convertir incluso sus propios triunfos en tema tabú.

«Gracias a Fidel»: Prostitutas revolucionarias y redentores silenciosos en Artemisa

Entre febrero del 2000 y diciembre del 2004, Berta Martínez Paez, historiadora autodidacta y residente de toda la vida en la ciudad de Artemisa, grabó extensas entrevistas orales con dos ex-prostitutas y cuatro militantes de la FMC-PCC comprometidas en una campaña apenas conocida llevada a cabo entre 1966 y 1968 para erradicar el comercio sexual. También llegó a conocer el barrio de Pueblo Nuevo, el barrio donde las prostitutas trabajaban y donde muchas de ellas y sus familias todavía vivían. Zigzagueando por callejones y casas de madera dilapidadas, Berta también recogió información de casi una docena de personas, incluyendo rumberos, propietarios de bares, clientes, chulos, y mujeres residentes en Pueblo Nuevo de mucho tiempo, cuyas madres cocinaban y le hacían la colada a las prostitutas antes de 1959[4].

En la época en que Berta llevó a cabo las entrevistas, las antiguas prostitutas mediaban los ochenta años y las activistas de la FMC-PCC rondaban mediados de los setenta. A principios de su sexta década de vida, Berta era relativamente joven en comparación. Berta se había retirado recientemente después de veinte años de jefa de contabilidad del Central Eduardo García Lavandero, un central azucarero local que antaño había pertenecido a Julio Lobo, el hombre de negocios más rico de Cuba antes de la Revolución. Como me explicó Berta en el verano del 2005, ella decidió hacer algo acerca de la «destrucción de la historia y la memoria que estaba teniendo lugar a todo mi alrededor» y se dio cuenta de que Pueblo Nuevo, la comunidad más desdeñada y marginalizada de Artemisa era el mejor lugar para empezar[5].

Naná, el portero del «Bayou de Lala».

Mediante la recogida de tantas cintas de casete como pudo en una época cuando el gobierno cubano sólo vendía tales artículos en dólares, Berta comenzó a documentar las experiencias de Pueblo Nuevo. Así mismo, durante cuatro años examinó los archivos de la biblioteca y de la ciudad referentes al área. Como Berta descubrió, el área que conocía como Pueblo Nuevo era uno de los lugares donde se llevó a cabo la reconcentración dictada por el Capital General de España en Cuba, Valeriano Weyler, y en el que fueron recluidos alrededor de 7.000 campesinos entre 1896 y 1898 para evitar que prestaran ayuda al ejercito libertador cubano. Tras la guerra, los residentes locales dieron el nombre de Pueblo Nuevo al área donde la mayoría de los campesinos perecieron y a su calle principal le pusieron de nombre «El Reconcentrado» en honor de la memoria de las víctimas. Los primeros residentes de Pueblo Nuevo fueron la mayoría mujeres jóvenes, que habían sido forzadas al concubinato por la soldadesca española, y sus hijos, la descendencia de las violaciones. Una vez liberadas en 1898, les fue imposible regresar a sus lugares de origen en el campo, bien porque los soldados españoles habían diezmado las granjas de sus familias o porque la vergüenza de la violación y la supervivencia probó ser demasiado dolorosa. Así, Pueblo Nuevo fue un barrio fundado por prostitutas, mujeres cuyas decisiones en la vida estaban determinadas por la pobreza y la desesperación[6].

Casi cien años después, Berta se encontró con que las mujeres que se habían asentado en Pueblo Nuevo para trabajar de prostitutas por su cuenta o de trabajadoras sexuales en burdeles en las décadas de los años 40 y 50 lo hacían por razones similares. Aquellas que no

4
Entrevistas a Ester García Vázquez, 19 de febrero del 2000; Remberto Amaro Trápaga («Rembe), sin fecha; Victoriana Milián Martínez («Victoria»), 16 de marzo 2000; Orlando Marcelo Trápaga López, sin fecha; Lombardo Bachiller Salgado («Lombita»), 2002; Berta Martínez Paez. En la Colección de Historia Oral, Artemisa, Cuba [BMPC].

5
Entrevista grabada a Berta Martínez Paez, Artemisa, Cuba, 3 de julio del 2008. Muchos de los lugares icónicos de la vibrante cultura negra que define el histórico barrio pobre de Pueblo Nuevo estaban al borde del colapso. Eliminada de manera gradual bajo la Revolución hacia 1968, esta economía informal en un tiempo empleó a cientos de hombres y mujeres, que para sobrevivir contaban con la rumba, peleas de gallos, el manipulado e ilícito juego de azar conocido como la bolita, y la venta de alcohol, servicios personales y seo durante y entre la zafra.

6
Entrevista grabada a Berta Martínez Paez, Artemisa, Cuba, 25 de julio del 2005.

Bejuco a fines de la década de 1950.

eran del campo de los alrededores de Artemisa provenían de Bahía Honda, Cabaña, La Habana, Cienfuegos, e incluso Camagüey. Algunas eran vendidas como «carne fresca» a las *mandâmes* en Artemisa por Graciela Socarrás, enfermera de profesión adicta a la morfina y conocida por el sobrenombre de «Mamá,» que se dedicaba al tráfico de muchachas jóvenes y, según rumores, era prima de Carlos Prío Socarrás, el último presidente de la República de Cuba antes del golpe de Fulgencio Batista en 1952[7].

Una vez en Pueblo Nuevo, la mayor parte de las prostitutas negras y mulatas trabajaban y alquilaban habitaciones por la noche en El Bar de Bachiller o en El Bar de Panchita, mientras otras vivían en un burdel regentado por Josefa, una famosa *madame* que le cobraba a sus empleadas la mitad del pago que recibían de los clientes. En contraste, las prostitutas blancas trabajaban en el burdel exclusivo y aristocrático conocido como El Bayou de Lala en el centro de El Reconcentrado. Conocido por la limpieza y belleza de sus jóvenes muchachas, El Bayou le ofrecía a su clientela procedente de La Habana un «menú» en el cual los clientes podían ver una fotografía profesional de cada trabajadora sexual junto a una lista de actos sexuales y sus precios correspondientes. El Bayou también empleaba a un mulato gay llamado Naná cuyo trabajo era asegurar que sólo entraran clientes blancos en los dominios de Lala[8]. Durante la zafra, cuando había una fuerza laboral negra bien pagada o durante las Fiestas de San Marcos en Artemisa, las prostitutas por cuenta propia podían ganar más dinero que sus contrapartes blancas en el Bayou de Lala. En esas fechas del año, las ex-prostitutas Tania y Bejuco le dijeron a Berta, que ellas despachaban de 10 a 16 hombres al día[9].

Como muchas otras, Tania y Bejuco preferían el trabajo sexual en vez de la monotonía de la servidumbre doméstica, uno de los pocos trabajos disponibles para las mujeres de escasa educación, reputación arruinada y sin conexiones sociales. Como explicó Bejuco, la razón estaba clara: las trabajadoras domésticas a menudo tenían que acostarse con los hombres que las empleaban, además de hacer todas las tareas de la casa, generalmente sin ningún incentivo extra. Al menos, de prostituta una elegía a sus clientes y recibía una remuneración mayor[10]. Al comenzar su trabajo, los miembros de la FMC-PCC estaban **más que feli**ces de satisfacer las peticiones de Berta, ya que varias la conocían de las movilizaciones de masas por el trabajo voluntario. El lazo generacional que compartían era fuerte. Tania y Bejuco, por otro lado, estaban encantadas de ofrecerle sus recuerdos por razones muy personales. Nadie se había molestado antes en entrevistarlas. Sus experiencias, decían las longevas mujeres, no eran ni únicas ni inusuales para su generación. Aún así, sabían que el conocimiento sobre sus experiencias era en extremo limitado y abundaban ideas equivocadas. Además de identificarse con orgullo como negra o mulata, Tania y Bejuco dejaron en claro que no estaban avergonzadas de su pasado, a pesar del hecho de haber sido marginadas socialmente por largo tiempo, primero por la sociedad en general y después por la nueva moralidad inicialmente promocionada por la Revolución. En dicho sentido, tenían mucho en común con Berta.

Debido a razones totalmente distintas, Berta también había sido marginada y se le había hecho sentir vergüenza por su pasado anterior a 1959. Berta era hija de un empresario negro que, sin recursos, se creo su propia fortuna y llegó a ser propietario de varios complejos de apartamentos y de una compañía constructora en 1959; así que Berta representaba una quimera para los agentes locales de la Revolución. Ni pobre ni inculta, Berta tenía fortuna y cultura según el estándar de los blancos; su familia era gran benefactora de una sociedad negra de ayuda mutua y de un club social. En vez de obtener ganancias de las reformas de la Revolución y sentirse agradecida, Berta y su familia perdió todo —no sólo la fortuna, sino también el prestigio social— y se sintió traicionada. Berta no pudo obtener trabajo hasta 1964, cuando no se pudo encontrar a nadie suficientemente cualificado para el puesto de contable en el principal central de Artemisa. Pero a fines de los 60, todo cambió de repente, cuando los agentes locales del estado le pidieron a Berta y a las prostitutas de Pueblo Nuevo todavía en activo que se unieran a la Revolución.

A pesar de que todos sabían que no creía en la Revolución, Berta demostró su propia creencia personal en los ideales revolucionarios de igualdad y prosperidad compartida para todos. De 1966 a 1970, Berta cortó y plantó

7
Entrevistas a Leandra Viginia Viera Mantilla, sin fecha; y a Nereida Reyes Collazo, Artemisa, Cuba, diciembre del 2004, BMPC.

8
Entrevistas gradada a Berta Martínez Paez, 3 de julio 2008; 25 julio 2008.

9
Entrevista a Rosa Francisca Uriarte Martínez («Bejuco»), 24 de febrero del 2000; y Viera Mantilla, BMPC.

10
Entrevista a Uriarte Martínez, BMPC.

caña, recolectó vegetales, arranco yerbas y plantó matas de café. Su trabajo voluntario le valió la distinción de Trabajadora de Vanguardia. De manera insólita, Berta consiguió títulos honoríficos y diplomas *a pesar* del hecho de no haber acudido a ningún acto de masas, ni siquiera al aniversario de la fundación del Movimiento 26 de Julio. «Lo irónico es que nací un 26 de julio. Y casi cincuenta años después, todavía puedo considerarlo *mi* cumpleaños,» me dijo a principios de julio del 2008, riéndose con su acostumbrada picardía.

Así, cuando Berta se disponía a grabar los testimonios privados de la experiencia de Pueblo Nuevo a fines de los 60, su propia superación de la anterior condición de gusana la convertía en una aliada natural tanto de las antiguas prostitutas de Pueblo Nuevo como de las redentoras de la FMC-PCC asignadas por el gobierno. Sus historias no eran solamente singulares, sino que, como Magda Pacheco de setenta y tres años, militante de la FMC-PCC, le declaró a Berta en diciembre del 2004, haberlas revelado en una época anterior hubiera constituido una amenaza para la seguridad nacional: mucho de lo que sucedía era tabú político. Pacheco, que era informante y le subministraba al G2 información sobre actividades y actitudes contrarrevolucionarias locales, explicó:

> Sí, yo se que hubo una actividad de explicación. Yo, la verdad, yo sabia muchas cosas por el Ministerio [del Interior], sinceramente, sabia muchas cosas y no las podía hablar. Cuando aquello no se podía hablar nada, porque antes la gente sí guardaba secretos [por su servicio al Ministerio], pero a mi me mandaban siempre, cuando había cualquier cosa me mandaban[11].

Según la ex-prostituta Bejuco, su reacción inicial al saber que el gobierno de Batista había caído en 1959 fue de temor. Después en 1962, sin darse cuenta se convirtió en blanco de la vigilancia y el desdén oficial, pero no por su labor de prostituta sino porque su novio de mucho tiempo, Virgilio, que trabajaba de chófer, fue arrestado cuando intentaba salir del país. Los subsiguientes viajes para visitarlo en prisión y en las granjas estatales hicieron que las cosas fueron a peor, ya que rápidamente entabló amistad con las mujeres y familiares de otros prisioneros políticos. No obstante, Bejuco también recordó cómo se benefició de la Revolución a partir de 1959: las normativas de Fidel les permitía a prostitutas como ella cobrarle mucho más a los clientes y quedarse con todas las ganancias[12]. Bejuco pasó de ganar un máximo de 10 a 20 pesos en una buena jornada a ganar hasta 74 pesos. Por vez primera, en 1963, fue capaz de celebrar el cumpleaños de su hija por todo lo alto. Hasta 1965, Bejuco le dijo a Berta, la cual la miraba incrédula, Pueblo Nuevo floreció bajo Fidel:

> ¡Sí como no! [Fue después del triunfo de la Revolución] ¿no te digo a ti? que cuando más dinero nosotros nos buscamos. Fue en el gobierno este.

De modo que cuando la FMC-PCC comenzó su campaña para erradicar la prostitución un año más tarde, Bejuco de manera reacia dejó el comercio sexual, pero sobre todo lo hizo cuando se extendió la noticia de que a las prostitutas y a otros antisociales se les iba a internar en granjas de trabajo. Consideradas «recalcitrantes» políticas, a cientos de mujeres como ella se las forzaba a ir a cortar caña y a cultivar cítricos en granjas estatales en Camagüey. No obstante, después de que la FMC le consiguiera un nuevo trabajo, las perspectivas de Bejuco cambiaron con rapidez. Desde el nacimiento de su hija, Bejuco evitó de forma meticulosa que ésta supiera de su práctica de la profesión, pero ahora había descubierto que ya no se tenía que preocupar de que su hija siguiera sus pasos. De hecho, con el tiempo su hija se hizo maestra gracias a la Revolución. Al término de sus observaciones, le dijo a Berta:

> Ahora, ahora es cuando se sabe bien de lo malo. Porque ahora aquí cualquier muchachita gana. Mira esa gente de la tabaquería ¿cuántos pesos no ganan esas niñas quincenal? Vienen ahí y me dicen, mira Rosa, gané 250 pesos. ¡Coño, chica! Una millonaria! Nada de roba'o, ni na'a, ni camina'o [en la calle] ahí...¡Muchacha, y les ponen una cantidad y lo hacen y se buscan 200 pesos en una quincena!... [En la época de antes del '59] te metía en una casa, tenía que estar limpiando [para la] señorita, niña, fulano, caballero, por 2,50. ¡No seas boba! Este gobierno era mucho mejor[13].

Aunque Tania también expresó al igual que Bejuco una clara ausencia de vergüenza y arrepentimiento por su trabajo de prostituta, cuando se le presentó la oportunidad de unirse a la Revolución se lanzó de lleno, tan pronto como los agentes locales de la FMC-PCC comenzaron a peinar el barrio en 1966. De hecho, de las

Tania a fines de la década de 1950.

11
Entrevista a Magda Pacheco, Artemisa, Cuba, 27 de diciembre del 2004, BMPC.

12
Entrevista a Viera Mantilla, BMPC.

13
Entrevista a Uriarte Martínez, sin fecha. BMPC.

más o menos doce mujeres de Pueblo Nuevo que la FMC rehabilitó, Tanía fue considerada como la historia del éxito rápido[14]. A diferencia de Bejuco, Tania dejó de ejercer en 1959 casi de manera inmediata y obtuvo trabajo de doméstica en La Habana gracias a su hermana. Como Bejuco, sin embargo, su razón principal para dejar el oficio fue el miedo. Los bares donde trabajaba en 1959 se convirtieron en lugares de encarnizados tiroteos entre rebeldes borrachos y clientes locales. Debido a que trabajaba en ambos bares y tenía que mantener a varios niños, a Tania le preocupaba que le alcanzará algún tiro cruzado.

Varios años más tarde, cuando las organizaciones comenzaron una campaña de reclutamiento masivo, Tania se fue a ver a Paula, la presidenta de su CDR, para pedirle la redención que formaba parte de la integración política:

> Paula, yo no se lo que es comunismo, pero yo quiero trabajar, yo quiero cambiar, limpiar toda esa vida que tuve. Estaba esa señora [visitando] de Hungría. Dígole: «¿Qué cosa es federación?». Enseguida me apuntaron en el CDR, me apuntaron en la Federación [de Mujeres Cubanas]. Pero [luego] pasa un señor y dice: «¿Y la defensa por qué no?» y yo: «¿Qué cosa es defensa, chico?» que era la Defensa Civil. Digo: «¡También en la Defensa Civil!» [Me dice] «Vete allá que te van a apuntar.» Y me apuntaron allí también.

Poco después Tania, recordó de forma vívida, cómo los organizadores de un mitin gubernamental le pidieron que marchara a la cabeza de su unidad de Defensa Civil como portadora de la bandera cubana flanqueada por Pioneros Comunistas:

> Y yo venía con mi traje verde [olivo] que me gustaba muchísimo. Entonces yo, a mí me ponen a'lante, con la bandera, y yo iba temblando. Digo: «Ay, yo con la bandera a'lante» y dice el teniente: «¿Quién le dijo a usted [que no]? Usted tiene que ir con la bandera, usted ha limpiado su vida y para que todo el pueblo de Artemisa la vea, usted es Virginia Viera, nuestra Tania». Ay! y yo con la bandera ahí, y las manos me hacían tan, tan, tan, tan [contra el palo de la bandera] y yo ni miraba a la gente, cuando nos paramos en la tribuna [por pena]. No podía saludar [de estilo] militar, porque llevaba la bandera con dos niños al lado. Ahí empezó mi vida con la Revolución.

A continuación, Tania trabajó para la Seguridad del Estado y para el PCC. Su hija, Miriam Bango, se convirtió en miembro del Comité Central del Partido y su hijo, Armando Viera, fue uno de los asistentes de Celia Sánchez en el gran plan de cultivo de cítricos. Al resumir estos notables logros, como colofón Tania le dijo a Berta,

> Te digo que no pienso morirme sin ver a Fidel. Y hablar todo esto con el Comandante, como si lo quiere grabar, porque para mí, yo lo digo de todo, de todo corazón, si Fidel no hubiera llegado, hoy yo tuviera el SIDA o estuviera muerta. Porque hubiera seguido en ese ambiente. [Es a Fidel], al cual hoy le doy las gracias, y te juro por los cuatro hijos míos que hoy soy muy pobre, pero soy rica porque tengo el prestigio de todos ustedes. Gracias a Fidel[15].

De varias maneras, los recuerdos de las experiencias de Tania y Bejuco con la Revolución reflejan la ambigüedad de la redención que ésta ofrecía. Mientras que ambas se beneficiaron de la integración a corto y largo plazo, sus testimonios claramente revelan la ansiedad que sentían en cuanto al grado de control que las autoridades estatales ejercían sobre sus vidas, especialmente al inicio del gobierno de Fidel. Sus vidas anteriores estuvieron también plagadas de estigmas como consecuencia de la compañía que frecuentaban. La diferencia después de 1959 era que tales actos acarreaban implicaciones políticas serias. Y dada su anterior marginalidad respecto a la política y al estado, la repentina visibilidad y politización de Pueblo Nuevo bajo la Revolución era un arma de doble filo. Se convirtieron, sin quererlo, en disidentes de manera involuntaria simplemente debido a que su condición de prostitutas negras por cuenta propia las situó en los márgenes del cambio hasta fines de los 60. De mayor importancia es que se vieron libres de tal condición al término de dicha década debido a la singular perspectiva que el redentorismo revolucionario tomó hacia a ellas.

En Artemisa y quizás en otras ciudades y pueblos, los encuentros con el estado revolucionario tenían un carácter altamente personal. Según las entrevistas de Berta, muchos agentes de la FMC-PCC que trabajaban en Pueblo Nuevo no tenían nada en común con agentes de La Habana. Las representantes revolucionarias de Pueblo Nuevo simpatizaban con las prostitutas porque habían vivido en su proximidad toda la vida. Por ejemplo, el padre de Julia Rosa Álvarez era el dueño de la

14 Entrevista a Pacheco; y a Nereida Reyes Collazo, sin fecha, BMPC.

15 Entrevista a Viera Mantilla, BMPC.

bodega de la calle Yara, donde la mayor parte de los residentes de Pueblo Nuevo iba a comprar; para ganar ingresos adicionales, la madre de Julia había trabajado de modista y cocinera para muchas prostitutas desde comienzos de los 50[16]. Nereida Reyes Collazo, cuyo esposo era médico, conocía las íntimas luchas que en la vida libraban las prostitutas, incluso si no las conocía personalmente, porque muchas de las prostitutas de Pueblo Nuevo, incluida Lala, eran pacientes de su marido[17]. Magdalena Pacheco explicó que se identificaba con la vergüenza que la sociedad en general les hacía sentir a las prostitutas porque ella también estaba sujeta a las injusticias de un prejuicio parecido: su hija era discapacitada física. Como la mayoría de las prostitutas, Magda sabía que su hija a menudo sufría el azote cruel del comentario insensible. Por esta razón, disfrutaba de la oportunidad de ayudar a que muchas de estas mujeres y sus hijos asumieran una imagen de sí mismas positiva y de que estuvieran orgullosas de sus nuevas vidas[18].

En contraste, la población de trabajadoras sexuales en La Habana, estimada en casi 10.000, fue integrada en la Revolución por vía de agentes anónimos del estado y mediante ultimátum de las autoridades superiores. Como Armando Torres, el oficial a cargo de los programas de rehabilitación, le dijo a Oscar Lewis en mayo de 1970:

> the state lets them know that their way of life wouldn't be tolerated, and that everyone would be given work. Some were afraid and said they would go for that reason.... The Revolution was explained to the women, as were the social conditions that led to their becoming prostitutes, and they were asked if they didn't want to change along with everything else.
>
> [el estado les da a conocer que no se va a tolerar su forma de vida, y que todas iban a tener trabajo. Algunas tenían miedo y decían que por esa razón querían irse... Se le explicó la Revolución a las mujeres, así como las condiciones sociales que las llevaron a convertirse en prostitutas, y se les preguntó si querían cambiar junto a todo el resto].

Torres añadió que las mujeres iban a salones de belleza especiales a aprender modas que no fueran «over-ornate» [demasiado ornadas]. Estos salones formaban parte de escuelas especiales destinadas a ayudar a obtener un grado elemental de alfabetización. También se les «informaba de como comportarse en la mesa y se les ayudaba a romper con otros hábitos» (Lewis 279).

Mientras que el programa de La Habana pudiera haber servido para empoderar más a las prostitutas de lo que la perspectiva de Torres dejaba entrever, la experiencia de Artemisa rompió de forma total con los patrones generales. En esencia, las activistas de la FMC-PCC en Pueblo Nuevo siguieron dos estrategias. Algunas visitaron los bares donde las prostitutas trabajaban y les ofrecieron clases de costura para alentarlas a que ayudaran a hacer ropa para niños, incluidos los de ellas, que asistían al Circulo Infantil, la guardería local del estado[19]. Otras hicieron múltiples viajes a las casas de las prostitutas o a los restantes burdeles como El Bayou de Lala, donde sostenían largas conversaciones con las mujeres, aprendiendo cómo y porqué se hicieron prostitutas y asegurándoles que no debían sentir vergüenza de su vida anterior[20]. También consultaron con los primeros convertidos de la Revolución como Tania, para saber que esperar y cómo comportarse[21].

Magda, la activista de rehabilitación, rememoró las conversaciones del Bayou de esta manera: Una dijo:

> «No, yo no soy una puta.» Le digo, «Ay, no, mi vida, tu no eres puta.» Así le dije porque me dió dolor de que aquellas muchachas bonitas, jóvenes, jóvenes, me dijeran esa frase. «Lo que pasa es que la vida era muy dura y entonces ustedes salían, salían a buscar para ayudar a sus padres porque tenían mucha miseria.» Así [les decía]. Entonces ellas lloraban y me decían con la cabeza que si..... Y yo les dije, «No, usted no tiene que tener pena: La Revolución llegó justo a tiempo para ayudar a la mujer, porque la mujer siempre ha sido la que mas le ha batido la vida».

Magda recordaba de manera especial a una muchacha que lloraba con gran amargura cuando le dijo que no podía regresar a casa porque su padre la había echado a la calle. Magda le ofreció enseñarle a trabajar en una gasolinera y en un taller donde pudiera ganar un buen sueldo para nunca más tener que depender de un hombre. Estos trabajos, como los puestos de taxista que se les ofrecía a las prostitutas de La Habana, abrieron nuevos espacios de empleo para la mujer en campos bien remunerados y de alta cualificación anteriormente dominados exclusivamente por los hombres.

16 Entrevista a Julia Rosa Alvarez Ortega, 28 de diciembre del 2004, BMPC.

17 Entrevista a Reyes Collazo, BMPC.

18 Entrevista a Pacheco, BMPC.

19 Entrevista a Reyes Collazo, sin fecha, BMPC.

20 Entrevista a Pacheco y Renata Quintana Rodríguez, 26 de diciembre del 2004, BMPC.

21 Entrevista a Reyes Collazo, sin fecha, BMPC.

Bejuco y su hija en el primer encuentro de Lily con Berta, Noviembre 2004. Ochún, en su camino como protectora de mujeres trabajadoras y sufridas, protege la entrada de la casa.

Lily, Berta y Bejuco. Artemisa, Marzo 2004.

Sin embargo, después de que varias otras muchachas del Bayou empezaran a trabajar en el taller, de repente todas dejaron el trabajo. Magda descubrió que los camioneros que frecuentaban el lugar las habían estado insultando con lenguaje vulgar y agresivos epítetos sexuales. Muchas de las muchachas dijeron que los hombres las trataban mejor cuando ejercían de «putas.» Como respuesta, Magda no sólo consoló a las muchachas sino que contactó al Ministro del Interior y lanzó todo el peso del estado revolucionario en su defensa. Mediante una operación secreta, agentes del G2 de la Seguridad del Estado identificaron a los camioneros y les amenazaron con expulsarlos del trabajo: o se comportaban bien o iban a acabar en un campo de trabajos forzados hasta que su actitud con las mujeres cambiase[22].

Es importante destacar que Magda se preocupó de hacer seguimiento con las otras prostitutas rehabilitadas que colocó en una variedad de trabajos; entre otros, en granjas avícolas donde todo el personal eran mujeres. A menudo, cuando se encontraba de nuevo con las mujeres que había rehabilitado, éstas le agradecían que les hubiera conseguido trabajo, pensión y seguridad social. En uno de los casos, recuerda que le dijo:

> «No, gracias a mí, no. Gracias a Fidel y a la Revolución porque yo lo que hice fue el trabajo [asignado]». Me decían: «Sí, pero usted nos ayudó mucho, porque usted salía con putas». ...Dígole: «No, usted, usted no es, usted es una mujer igual que otra cualquiera. Usted se incorporó a la Revolución porque la Revolución trabaja para todo el mundo y a las mujeres más que han pasado mucho trabajo. Gracias a Fidel»[23].

Sin duda, como se puede ver en este pasaje, no fue fácil para Magda, o para las otras informantes de Berta pertenecientes a la FMC —Nereida, Julia Rosa y Renata— llevar a cabo la tarea que el Partido les había encomendado. En tanto mujeres que procedían de los respetados sectores comerciales y profesionales de Artemisa, ninguna de ellas hubiera osado cruzar las vías del tren para entrar en Pueblo Nuevo, si no hubiera sido por la Revolución[24]. No resulta sorprendente que las más sensitivas sintieran que hubiera algo muy personal en la experiencia redentora. De hecho, como Magda admitió ante Berta años después, se dio cuenta y se avergonzó de sus propias actitudes sociales la primera vez que puso los pies en El Bayou de Lala: a pesar de la impecable decoración y destellante limpieza, le embargó la nausea cuando una de las prostitutas le sirvió a ella y a una compañera de la FMC una excelente taza de café cubano. Cuando su acompañante rehusó la taza, Magda bebió más de la cuenta.

> Después vomité—¡yo que no vomito ni con barriga [de embarazo]! Vaya, porque le cogí asco. Pobrecita, aquello estaba tan limpiecito, pero de saber que aquello...que allí iban tanta gente y eso...Yo ya no podía soportar mi [propio prejuicio][25].

Disidencia involuntaria y el problema de perfeccionar una revolución perfeccionista

Se puede argüir que la segunda ola de la campaña en Artemisa para rescatar a las prostitutas y a sus hijos para la Revolución transformó a sus participantes, tanto a las redimidas como a las redentoras. Por un lado, activistas como Magda y beneficiarias como Tania reproducían el discurso patriarcal de salvación en manos de Fidel que los medios de comunicación y la FMC hacía tiempo promocionaban. A pesar de ello, los métodos de la campaña y la interacción que se generó eran genuinamente locales. Aparentemente, la distancia de Pueblo Nuevo respecto a los centros de poder en La Habana y la responsabilidad que la vida en una pequeña ciudad instiló de manera natural en la cultura política de Artemisa significó que los enfoques basados en las órdenes procedentes de arriba, tan típico de otras regulaciones estatales, no poseían la misma autoridad. Sin embargo, el silencio al que se sometió las experiencias de estas mujeres aún resulta irónico.

Llevada a cabo en una época cuando los oficiales no se podían permitir el lujo de que se contradijera la línea dura respecto a la disidencia sexual y moral, la campaña de Artemisa representa la evidencia definitiva del escaso espacio de maniobra que el estado le permitía a los propios revolucionarios que nombraba para avanzar la causa del cambio social que de manera pública hiciera peligrar su control. Crítica para ese control era la

22 Entrevista a Pacheco, sin fecha, BMPC.

23 Entrevista a Pacheco, sin fecha, BMPC.

24 Entrevista a Quintana Rodríguez, BMPC.

25 Entrevista a Pacheco, sin fecha, BMPC.

coherencia de la gran narrativa que asignaba a Fidel y a las agencias del poder del estado la responsabilidad de la redención colectiva de los cubanos, en vez de a la iniciativa de los revolucionarios inconformes que manipulaban el poder del estado de manera creativa. Como los esfuerzos de intelectuales negros para crear nuevos espacios para la discusión y evaluación del racismo, el sacar a la luz los detalles de las actividades de la FMC-PCC para su escrutinio a nivel nacional probó ser una opción peligrosa para los oficiales en el centro de la Revolución. Hacerlo hubiera significado la democratización de los cimientos sobre los que descansaba su poder.

No obstante, los esfuerzos de los revolucionarios inconformes para fracturar la omnipotencia analítica de los líderes y para reafirmar la tolerancia y la flexibilidad en los cálculos del poder dejan un importante legado: un patrón ricamente tejido de desafío a la Revolución en sus propios términos, *dentro* del paradigma fundacional de justicia moral y redención espiritual. Ellos escriben contranarrativas dentro de la gran narrativa, haciendo suya la historia de la Revolución.

Traducción de José Gomariz

Bibliografía

«Acerca de los problemas religiosos en Cuba,» *El Militante Comunista* (Octubre 1971): 32-33.

«Aparición en el canal 5 de la televisión nacional. Primer Lugarteniente Pedro Pupo Pérez». *Granma Weekly News* (11 Mayo 1969) 7-10.

«De la responsabilidad criminal.» Título III, Capítulo IV, Artículo 40, *Código de defensa social.*

«Discuten temas de interés público en el fórum de Orden Interior.» *Granma* (26 March 1969): 1.

«Dos frentes de la batalla. *Con la Guardia en Alto* 8 (Marzo 1969): 20. Orden Interior informa». *Con la Guardia en Alto* 9 (Mayo 1969): 10-16.

«María Antonia, Historia de una negra republicana». *Verde Olivo* (26 October 1969): 21.

«"Planchado" por un CDR el intento de robo en una tintorería habanera.» *Pa'lante.* 38 (10 Julio 1969): 3.

Neighborhood Committees and Popular Courts in the Social Transformation of Cuba. Diss. University of Surrey, 1973.

Ayorinde, Christine. *Afro-Cuban Religiosity, Revolution, and National Identity*. Gainesville, FL: U P of Florida, 2004.

Berman, Jesse. «The Cuban Popular Tribunals». *Columbia Law Review*. 69.8 (1969): 1317-1354.

Booth, David. Neighborhood Committees in the Social Transformation of Cuba. Diss. University of Surrey, 1973.

Délano, Luis E. Cuba 66. Santiago de Chile: Editora Austral, 1966.

Galardy, Anubis. «Hay María Antonia para rato! Es necesaria esta reposición?» *Granma*, (11 Noviembre 1969): 3.

Junta Central de Planificación. «Matrícula del Ministerio de Educación, por niveles de enseñanza, 1958/59-1968/69.» *Compendio estadístico de Cuba, 1968*. 32-33.

Kirk, John M. y Leonardo Padura Fuentes, eds. *Culture and the Cuban Revolution: Conversations in Havana*. Gainesville, FL: U P of Florida, 2001.

López, Jorge. «Así sucedieron los hechos.» *Con la Guardia en Alto* 10: 6 (June 1971): 12-13.

Lewis, Oscar, Ruth M. Lewis, y Susan M. Rigdon. *Living the Revolution: An Oral History of Contemporary Cuba*. Urbana: University of Illinois Press, 1977.

Martín, Tony. «La cultura como actividad de las masas». *Bohemia* (19 Noviembre 1971): 14.

Morejón, Nancy. «"María Antonia": La muerte de un mito». *Cuba* (Enero 1968): 46-49.

Otero, José M. «El Pasado de "María Antonia"». *Granma* (11 Noviembre 1969): 5.

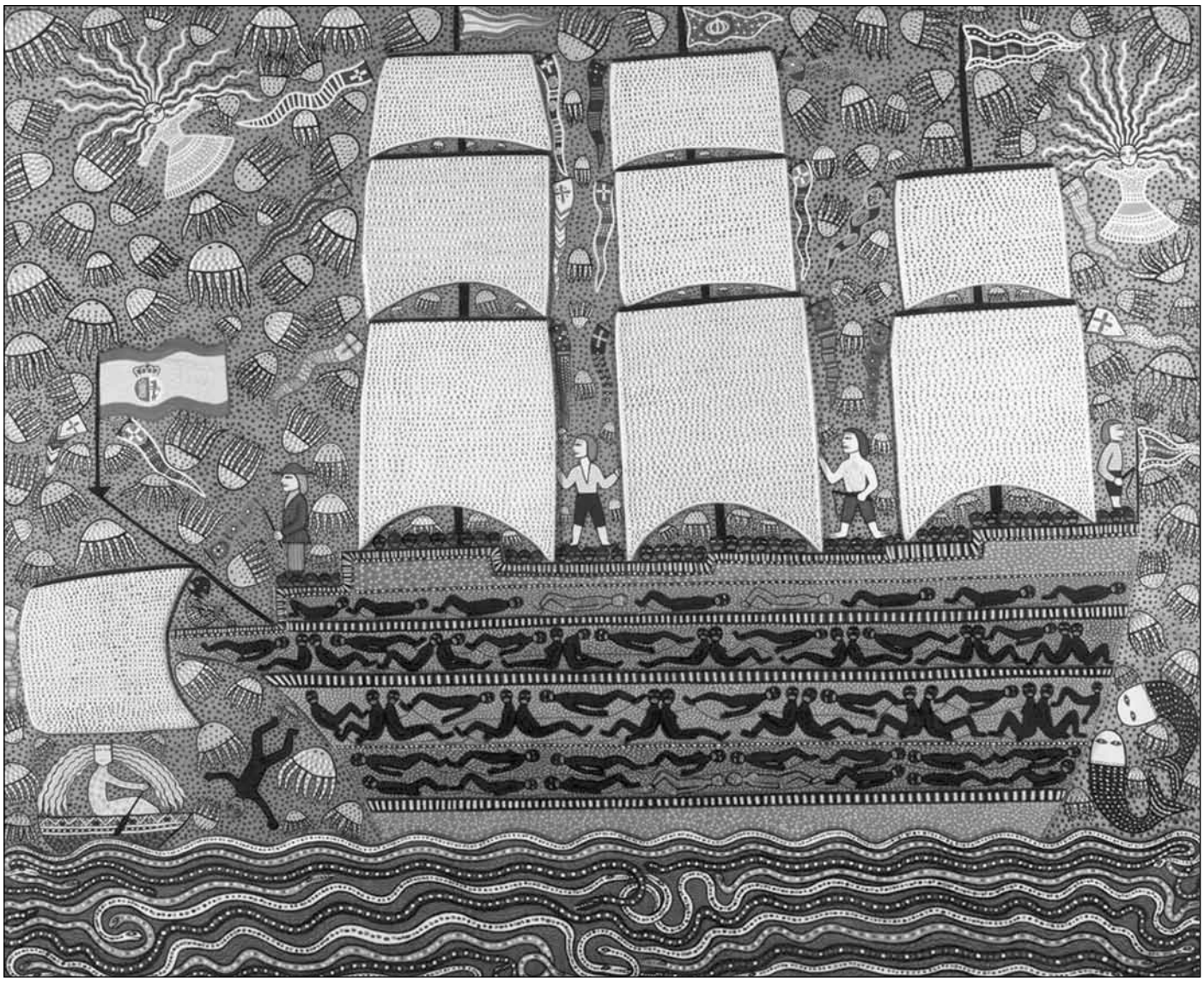
Otero, Lisandro. «Del otro lado del Atlántico: una actitud». *El Caimán Barbudo* 21 (Junio 1968): 6-8.

Radio Liberación, «El Miembro del Comité Central y Ministro de Educación, José Llanusa». 11 January 1969, Reel 20 in Cuban Exile Collection, Radio Transcripts [CECRT].

Sutherland, Elizabeth. *The Youngest Revolution: A Personal Report on Cuba*. New York: Dial Press, 1969.

Valle, Sergio del. «El Ministerio del Interior existe por mandato de la Revolución.» *Granma.* (1 Abril 1969): 4.

Fecha de recepción: 22/07/2014
Fecha de aceptación: 7/10/2014



Manuel Mendive. *Barco negrero*. 1976. Oleo sobre madera. 102 x 126 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana, Cuba. Cortesía de Mendive Art Studio.

América sin nombre, nº 19 (2014) 141-149
DOI. 10.14198/AMENSN.2014.19.15
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Luis Palés Matos y Aimé Césaire: entre África y América en un barco libertario

MERCEDES LÓPEZ-BARALT
Universidad de Puerto Rico

Mercedes López-Baralt
Puertorriqueña. Tiene dos maestrías, una en literatura de la Universidad de Puerto Rico y otra en antropología, de Cornell, donde obtuvo su doctorado. También tiene un Doctorado Honoris Causa de la Universidad de Puerto Rico, donde se desempeñó como catedrática y donde dirigió el Seminario Federico de Onís. Es autora de *El mito taíno* (1977). *El retorno del Inca rey* (1987), *Icono y conquista: Guaman Poma de Ayala* (1988), La gestación de Fortunata y Jacinta (1992), *Guaman Poma, autor y artista* (1993). *El barco en la botella: la poesía de Luis Palés Matos* (1997). *Orfeo mulato: Palés ante el umbral de lo sagrado* (2009), *El Inca Garcilaso, traductor de culturas* (2011) y *Una visita a Macondo (manual para leer un mito)* (2011), entre otros.

RESUMEN

A partir de la obra del jamaiquino Claude McKay, del martiniqués Aimé Césaire y del puertorriqueño Luis Palés Matos, Jean-Claude Bajeux propuso —desde una perspectiva comparatista— que la negritud antillana se rige por cuatro leyes: el ritmo y la sonoridad, la denominación (el inventario sistemático del mundo afroantillano), la inversión de los valores de la cultura oficial y la amplificación del sujeto (del yo al nosotros). López-Baralt propone un análisis de algunos textos poéticos de Luis Palés Matos y Aimé Césaire, ya que comparten, además de las cuatro leyes mencionadas, un símbolo plurivalente inserto en el campo semántico de la liberación y ligado históricamente a la diáspora africana en las Antillas: el barco.

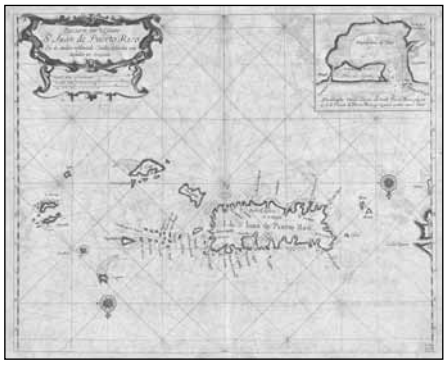
Palabras clave: Luis Palés Matos, Aimé Césaire, diáspora, negritud, barco, Vanguardia.

ABSTRACT

Based on the literary works of Jamaican writer Claude McKay, the poet Aimé Césaire from Martinique, and Porto Rican poet Luis Palés Matos, Jean-Claude Bajeux proposed —from a comparative perspective— that Antillean *négritude* is ruled by four laws: rhythm and sonority, denomination (the systematic inventory of the Afro-Antillean World), inversion of the values of the official culture and the amplification of the subject (from self to us). López-Baralt analyzes poems by Palés Matos and Césaire that, in addition to meet the four aforementioned laws, share a polyvalent symbol inserted on the semantic field of liberation and historically tie to the African Diaspora in the Antilles: The Ship.

Keywords: Luis Palés Matos, Aimé Césaire, Diaspora, *négritude*, ship, Avant-Gardes.

Hace unas décadas, el poeta haitiano Jean Claude-Bajeux, defensor aguerrido de los derechos humanos en su país natal, fijaba en *Antilia retrouvé* (1983) los parámetros de la poesía negrista del Caribe tanto hispánico como anglófono y francófono. A partir de la obra del jamaiquino Claude McKay, del martiniqués Aimé Césaire y del puertorriqueño Luis Palés Matos, Bajeux propuso —desde una perspectiva comparatista— que la negritud antillana se rige por cuatro leyes: el ritmo y la sonoridad, la denominación (el inventario sistemático del mundo afroantillano), la inversión de los valores de la cultura oficial y la amplificación del sujeto (del yo al nosotros). Uno de los hallazgos más valiosos del libro reside en el descubrimiento del símbolo que hermana a estos tres poetas vanguardistas: la danza como esencia del alma negra, tema de poemas como «The Harlem Dancer» (McKay: *Harlem Shadows*, 1922), *Cahier d'un retour au pays natal* (Césaire, 1939) y varios de Pa-



Lionel Pincus and Princess Firyal Map Division, The New York Public Library. "Pascaerte van't Eylant St. Juan de Puerto Rico." The New York Public Library Digital Collections. 1680.

lés: «Danzarina africana» (1917), «Danza negra» y «Majestad negra», del *Tuntún de pasa y grifería* (1937, 1950) y la «Plena del menéalo» (1952). Se trata de una metáfora que subvierte los valores del mundo occidental, con su culto a la razón y su obsesión por el trabajo productivo. Y que de ninguna manera alude al infantilismo primitivo que le adjudica Europa. Porque la danza negra es una actividad lúdica protagonizada por cuerpos gozosos en comunión con la naturaleza, cuya sensualidad apunta a la fecundidad y al futuro. Hoy quisiera volver a dos de los poetas estudiados por el maestro haitiano, Palés y Césaire, ya que comparten, más allá de las cuatro leyes mencionadas, un símbolo plurivalente inserto en el campo semántico de la liberación y ligado históricamente a la diáspora africana en las Antillas: el barco.

Y comienzo con Luis Palés Matos, pionero de la negritud literaria caribeña desde la publicación de «Danzarina africana» y consagrado desde 1937 por su *Tuntún de pasa y grifería*. Poco antes de su muerte en 1959, esbozó unos versos que publiqué por primera vez en 1995 y que hoy podemos leer como epitafio:

> Estoy y no estoy ya ido
> en esta barca de ron.
> Se apagan onda, sonido,
> y a lo lejos desvaído
> suena un profundo acordeón...
> trombón que gime escondido
> dentro de mi corazón. (690)[1]

El poema, sin fecha, nos deja una importante lección de lectura. La barca —indudable arquetipo literario— funde la endogénesis (sus múltiples sentidos en la poesía de Palés) con una intertextualidad múltiple. La imagen convoca asociaciones del mundo clásico (Caronte) y del medieval (la nave de los locos). Pero el calificativo de ron entronca a la barca palesiana también con la modernidad. El simbolismo francés dice presente en la barca de ron a través, no sólo de «Le beau navire» de Baudelaire, sino también del poema de Rimbaud, «Le bateau ivre». La herencia simbolista del fragmento palesiano se revela además en el empleo de la sinestesia: el acordeón suena «desvaído», como si el sonido estuviera compuesto por colores.

La barca de ron, por su movimiento oscilante, evoca la danza, y es aun otra manera de nombrar el ritmo, que funda la poesía. Ritmo esencial para la negritud y que en este texto deviene redoble fúnebre mediante el acento agudo de una vocal oscura (la *o*): ron, acordeón, corazón). La barca de ron es también, cómo dudarlo, Puerto Rico (sus contornos geográficos configuran la silueta de una nave); isla devastada —sobre todo en las décadas del treinta y el cuarenta— por el monocultivo cañero. Es además la «Mulata-Antilla» del *Tuntún* y de la «Plena del menéalo»; en esta última, el poeta describe la mulatez del arquetipo de la mujer-barco con el verso «babas de miel te acaoban», recordando la melaza como base del ron (615). Y es, en última instancia, el cuerpo del poeta aficionado al tórrido elixir antillano. Esta última interpretación suscita dos imágenes poderosas: la del barco inmóvil en un mar de melaza (variante de la escena del sueño infantil que abre su novela autobiográfica *Litoral: reseña de una vida inútil*), de 1949, en la que el niño Palés se hunde en un pantano sin poder cobrar las garzas que su puntería de cazador había alcanzado) y la del barco dentro de una botella. Ambas condensan los dos grandes núcleos de la imaginería palesiana, polarizada en el pantano y el barco: el destino del poeta está en su perenne oscilar entre tierra y mar, prisión y vuelo, aquí y allá, realidad y fantasía.

Pero, ¿y el primer verso del poema? Meciéndose en el ritmo musical del octosílabo del antiguo romancero, «Estoy y no estoy ya ido» manifiesta la perenne oscilación que caracteriza, no sólo la poesía de Palés, sino su psique dubitativa, escéptica. Y que adquiere nombre en el memorable «Ten con ten», del *Tuntún*, que celebra la mulatez de su isla:

> Y así estás, mi verde antilla,
> en un sí es que no es de raza,
> en ten con ten de abolengo/que te hace tan antillana...
> Al ritmo de tus tambores/tu lindo ten con ten bailas,
> una mitad española
> y otra mitad africana. (564)

Pues la mezcla de razas deviene ahora fusión del ser y no ser que problematiza tanto la existencia del poeta, a punto de emprender el viaje final, como la posibilidad misma de

1
A partir de ahora cito a Palés por mi edición crítica de su poesía (1995). Vale notar que el *Tuntún* se publica por primera vez en 1937 y por segunda vez, ampliado, en 1950. Los poemas citados en este ensayo son del primer *Tuntún* a menos que advierta lo contrario; es decir, que sólo pertenezcan al segundo *Tuntún* o a otra etapa de la obra palesiana.

su poesía, que es y no es al mismo tiempo: el sonido se apaga y se esconde, a la vez que suena y gime. *Ten con ten* que impone —en su afirmación de la ambigüedad— las posibilidades de una lectura polivalente de la obra de Luis Palés Matos.

Lectura que he intentado desde diversas perspectivas en *El barco en la botella: la poesía de Luis Palés Matos* (1997), «La africanía mítica en el negrismo del poeta Luis Palés Matos» (2005) y *Orfeo mulato: Palés ante el umbral de lo sagrado* (2009). Hoy me interesa volver al primero, porque en él ensayé una mirada abarcadora de la poesía palesiana desde la noción del *símbolo dominante*, propuesta por un antropólogo escocés muy literario: Victor Turner. Se trata de un símbolo persistente, ambiguo, que expresa significados fundamentales para el poeta. En su caso, como ya lo he mencionado, se trata de un símbolo dual, el de la polarización entre el barco como vuelo (viaje, libertad, fantasía, poesía) y la tierra como cerco que deviene pantano o melaza, ron que paraliza, arenal que asfixia). En la obra palesiana hay poemas emblemáticos de los dos polos de este símbolo dual. En *Canciones de la vida media*, de 1925, el poeta se siente ahogado no sólo por la atmósfera provinciana de su ciudad natal, Guayama, en una isla que Luis Rafael Sánchez nombrara en *La guaracha del Macho Camacho* como «colonia sucesiva de dos imperios» (13), sino asfixiado por la sequedad de la tierra desértica de sus campos, como aparece en el siguiente fragmento de «Topografía»[2]:

Ésta es la tierra estéril y madrastra
en donde brota el cacto.
Salitral blanquecino que atraviesa
roto de sed el pájaro;
con marismas resecas espaciadas
a extensos intervalos,
y un cielo fijo, inalterable y mudo
cubriendo todo el ámbito.
.....
Miedo, desolación, asfixia. Todo
duerme aquí sofocado
bajo la línea muerta que recorta
el ras rígido y firme de los campos.
.....
Ésta es la tierra donde vine al mundo.
—Mi infancia ha ramoneado
como una cabra arisca por el yermo
rencoroso y misántropo —.
Ésta es toda mi historia:
sal, aridez, cansancio,
una vaga tristeza indefinibe,
una inmóvil fijeza de pantano,
y un grito, allá en el fondo,
como un hongo terrible y obstinado,
cuajándose entre fofas carnaciones
de inútiles deseos apagados. (421-422)

Si la tierra ahoga a Palés hasta el límite de la impotencia sexual, sugerida genialmente al final del poema, el barco, por el contrario, significa liberación para el poeta. Consideremos la prefiguración del arquetipo de la mujer-barco en Tembandumba de la Quimbamba, la protagonista de «Majestad negra». El poema anticipa, por más de dos décadas, el slogan norteamericano de los años sesenta, *black is beautiful*:

Por la encendida calle antillana
va Tembandumba de la Quimbamba
—rumba, macumba, candombe, bámbula—
entre dos filas de negras caras.
Ante ella un congo — gongo y maraca —
ritma una conga bomba que bamba.
Culipandeando la Reina avanza,
y de su inmensa grupa resbalan
meneos cachondos que el gongo cuaja
en ríos de azúcar y de melaza.
Prieto trapiche de sensual zafra,
el caderamen, masa con masa,
exprime ritmos, suda que sangra,
y la molienda culmina en danza.
Por la encendida calle antillana
va Tembandumba de la Quimbamba.
Flor de Tortola, rosa de Uganda,
por ti crepitan bombas y bámbulas;
por ti en calendas desenfrenadas
quema la Antilla su sangre ñáñiga.
Haití te ofrece sus calabazas;
fogosos rones te da Jamaica;
Cuba te dice: ¡dale, mulata!
Y Puerto Rico: ¡melao, melamba!
¡Sús, mis cocolos de negras caras!
Tronad, tambores; vibrad, maracas.
Por la encendida calle antillana
— rumba, macumba, candombe, bámbula —
va Tembamdumba de la Quimbamba. (536)

La reina africana[3], con su contundente nombre, onomatopéyico de tambores, puede ser cualquier trabajadora negra de la caña que sale a la calle en un día de fiesta a incitar con su contoneo a los hombres que la codician. Pero lo interesante del poema está

2
Vale hacer constar que más allá de la referencialidad histórica, el poema también exhibe un importante nivel de referencialidad literaria. Porque el paisaje que describe, si bien se ajusta perfectamente a la realidad de la región del sureste de Puerto Rico, que en su aridez contrasta con el verdor exuberante del norte de la isla, también se puede leer como un paisaje literario y más aún, psíquico. Y es que se trata de una versión antillana del *spleen* de Baudelaire, que otorga título a varios poemas de *Les fleurs du mal*, libro de cabecera del poeta. Nótese también que en el poema coexisten la tierra seca y el pantano (manglares y salitrales) que caracterizan a Guayama como zona costera.

3
Vale destacar la referencialidad histórica del nombre. Tembandumba fue una reina africana, como consta en el libro de Antonio Cavazzi que cita Bajeux (1983:164): *Istorica descrizione de tre regni Congo Matamba e Angola* (Bolonia, 1687). Lo que nos lleva a subrayar una de las aportaciones de Palés a la negritud: el recordarnos que África no se puede resumir en el estereotipo común del negro primitivo, porque su historia —en la que proliferan reinos poderosos, incluso imperios— es rica y compleja.

Llegada a la îl de Goree. Vista de Fort d'Estrées. Île de Gorée. Dakar, Senegal. Fotografía de Ciara Rivera.

en el hecho de que el cuerpo de Tembandumba, metaforizado en el trapiche cañero, convierte el duro trabajo de la molienda en danza gozosa, en un acto inolvidable de liberación. Los versos de «Majestad negra» nos evocan el famoso «Son de la Ma Teodora», breve poema cubano decimonónico protagonizado por una mulata ya mítica[4]:

> ¿Dónde está la Ma Teodora?/Rajando la leña está.
> ¿Con su palo y su bandola?/Rajando la leña está.
> ¿Dónde está, que no la veo?
> Rajando la leña está.
> Rajando la leña está.
> Rajando la leña está.

Como lo nota Roberto González Echevarría (1980), la Ma Teodora cimarronea el trabajo esclavo hasta hacerlo baile gozoso. Porque rajar la leña no sólo alude a cortarla para hacerla útil, sino a las grietas que los pasos reiterados y frenéticos del baile abren en el tablado de madera donde se danza.

Ahora bien, he propuesto que Tembandumba esboza el arquetipo palesiano de la mujer-barco, que se concreta de manera rotunda en «Mulata-Antilla», la «Plena del menéalo» y «Puerta al tiempo en tres voces» (1949). Palés nos lo advierte con una pincelada fugaz, pero elocuente. Me refiero al coloquialismo *caderamen*, que alude a caderas amplias y voluptuosas, y que evoca de inmediato a otro sustantivo de igual estructura, esta vez alusivo a la noción de barco: *velamen*, el conjunto de velas de una embarcación. Ya veremos cómo la mulata se convierte en velero.

Si en «Majestad negra» la heroína danza para salvarse de la esclavitud, en la «Mulata-Antilla» del segundo *Tuntún* se convertirá en emblema de la liberación de nuestras islas de la codicia imperial: «eres inmensidad libre y sin límites» (599); «porque eres tú, mulata de los trópicos, la libertad cantando en mis Antillas» (600). Pero es en el nivel explícitamente político, sin duda, que la metáfora del barco enarbola la bandera libertaria con más brío. La mujer-barco preside una alegoría rotundamente antiimperialista en la «Plena del menéalo», parodia humorística de la creación, en 1952 —la misma fecha de composición del poema— del «Estado Libre Asociado» en Puerto Rico. Fórmula política que intentó entonces, sin lograrlo, enmascarar la situación colonial que aún persiste en la isla. Vale citar algunos fragmentos del poema:

> Bochinche de viento y agua...
> sobre el mar
> está la Antilla bailando
> —de aquí payá, de ayá pacá,
> menéalo, menéalo—
> en el huracán.
> .....
> En el raudo movimiento
> se despliega tu faldón
> como una vela en el viento;
> tus nalgas son el timón
> y tu pecho el tajamar;
> vamos, velera del mar,
> a correr este ciclón,
> que de tu diestro marear
> depende tu salvación.
> ¡A bailar!
>
> Dale a la popa el valiente
> pase de garbo torero,
> que diga al toro extranjero
> cuando sus belfos enfile
> hacia tu carne caliente:
> —Nacarile, nacarile,
> nacarile del Oriente— .
>
> Dale a la popa, danzando,
> que te salva ese danzar
> del musiú que está velando
> al otro lado del mar.
> Ondule tu liso vientre
> melado en cañaveral;
> al bulle-bulle del viento
> libre piernas tu palmar;
> embalsamen tus ungüentos
> azahares de cafetal;
> y prenda fiero bochinche
> en el batey tropical,
> invitando al huele-huele
> tu axila de tabacal.
>
> Mientras bailes, no hay quien pueda
> cambiarte el alma y la sal.
> Ni agapitos por aquí,
> ni místeres por allá.
> Dale a la popa, mulata,
> proyecta en la eternidad

4
Ver Alberto Muguercia (1971).

ese tumbo de caderas
que es ráfaga de huracán,
y menéalo, menéalo,
de aquí payá, de ayá pacá,
menéalo, menéalo,
¡para que rabie el Tío Sam! (613-616)

La intención subversiva del poema, tan evidente, va mucho más allá del desafío antiimperialista de la Mulata-Antilla convertida en mujer-barco. La entrelínea nos permite hacer otra lectura, a partir de la ironía que caracteriza al más grande de los poetas puertorriqueños: el repudio de la esclavitud. En el contexto de la poesía negrista, el barco alude a una realidad inescapable: los esclavos de África llegaron a América en él, por la razón contundentemente geográfica del océano que separa ambos continentes. De ahí que en dicho contexto la noción de barco, nave, o, en este caso, velero, esté cargada: consciente o inconscientemente, no podemos menos que evocar al barco negrero, aunque Palés lo subvierta, convirtiéndolo en barco libertario. En otros contextos —los temas del amor, la muerte, la poesía— la cosa es otra. Porque la noción del barco entra de inmediato, sin interferencias negativas, en el campo semántico de la esperanza, aludiendo a vuelo, a libertad[5], a trascendencia.

La poesía negrista ha reconocido explícitamente el propósito siniestro que sirvió el barco en la infame trata esclavista que convirtió a las Antillas en islas mulatas. Así lo testimonia otro protagonista de la negritud literaria, Nicolás Guillén, en uno de los poemas de *Tengo*[6]:

Vine en un barco negrero.
Me trajeron.
Caña y látigo el ingenio.
Sol de hierro./Sudor como caramelo.
Pie en el cepo. (41)

Pero Palés es un poeta mítico y alegórico; por ello no aborda directamente el tema esclavista como lo hace su contraparte cubano, cuya poética es mimética y realista. De ahí que en la «Plena del menéalo», el cruel barco negrero que transportó a la Mulata-Antilla desaparece, para cederle el lugar a una nave timoneada por ella misma, que confronta, tienta, desafía y burla al imperio que sustituyó al español en estas aguas: el norteamericano.

Aun así, vale apuntar que nuestro poeta conoció de primera mano la tragedia de la diáspora africana, como lo podemos inferir de su recreación de la mitología yoruba en el *Tuntún de pasa y grifería*[7]. Porque mamó en la leche los cantos de la cocinera negra Lupe, en su hogar infantil. En *Litoral*, el poeta hace constar la presencia en Guayama de una cultura negra viva, de la que rescata el rito del baquiné para describirlo, en el capítulo XVII, con la riqueza de detalles de una narración antropológica. En dicho capítulo nos revela, de una pincelada, el origen de Lupe, a la que le había dedicado el capítulo XI. Nos dice así: «(Vieja, buena e inolvidable Lupe, con el espíritu —zombí o muñanga— desencarnado, vuelto ya a los bosques de tu remota Guinea originaria, ¡cuántas veces me quedé dormido en tu regazo al rumor de ese canto maravilloso, de aquel *adombe* profundo que todavía suena en mi corazón!)» (*Obras* 2: 88). De esta cita vale destacar dos elementos: por una parte, el hecho de que la tradición oral africana ingresó en el inconsciente del poeta de manera poderosa, pues la recibió en la duermevela de su temprana niñez, lo que explica que en el futuro constituyera parte indeleble de su imaginario de adulto. Por otra, la noticia de que Lupe viene de Guinea, lo que apunta a la posibilidad de su origen yoruba.

Claro que la voz Guinea nombra varias regiones: un país del mismo nombre entre Senegal, Liberia, Costa de Marfil y Sierra Leona; el Golfo de Guinea, en la que el Atlántico baña con sus aguas las costas de Dahomey, Ghana, Camerún, Guinea Ecuatorial, Costa de Marfil, Togo, Gabón y Nigeria; y Guinea Ecuatorial, pequeña república bordeada por Gabón, Camerún y el Golfo de Guinea. Cabe pues, la posibilidad de que Palés se refiera al Golfo de Guinea, que sirve de costa a Nigeria, lugar de origen de la cultura yoruba, aunque ésta se extiende por un área mayor de la costa occidental africana. Porque la inmigración africana llegó a Puerto Rico de la Costa de Oro, conocida como «la costa esclavista», que comprende la región de las Guineas. Que los esclavos llegaran de allí no significa, sin embargo, que procedieran de dicha zona. Para abonar más a la tragedia de la diáspora africana, la trata esclavista borró los orígenes de los negros que importaba a América, ya que, como nos advierte Carmen Vázquez Arce, «se le atribuía al esclavo, como nación, el lugar de su embarco y no necesariamente el de su procedencia real» (30). De ahí que la pérdida de la identidad

5
La equivalencia entre barco y libertad la sentó Espronceda, con el estribillo de su «Canción del pirata»: «Que es mi barco mi tesoro, /que es mi dios la libertad, /mi ley, la fuerza y el viento, /y mi única patria, la mar».

6
La metáfora visionaria «sol de hierro» la toma Guillén de un poema del *Tuntún* palesiano, «Danza negra», que comienza así: «Calabó y bambú. / Bambú y calabó. / El Gran Cocoroco dice: tu-cu-tú. / La Gran Cocoroca dice: to-co-tó. / Es el sol de hierro que arde en Tombuctú. / Es la danza negra de Fernando Póo. / El cerdo en el fango gruñe: pru-pru-prú. / El sapo en la charca sueña: cro-cro-cró. / Calabó y bambú. /Bambú y calabó» (507).

7
Abordé este tema en *Orfeo mulato*.

Statue de la Liberátion de l'Esclavage. Île de Gorée. Dakar, Senegal. Fotografía de Ciara Rivera.

colectiva sea otra más de las consecuencias estremecedoras de la trata de esclavos.

Sirva lo hasta aquí dicho como preámbulo para considerar una singular coincidencia entre Luis Palés Matos y Aimé Césaire en el contexto de la negritud caribeña, en lo que concierne a la imagen libertaria del barco, tan distante de la visión realista del barco negrero. Abordemos ahora el poema más célebre del poeta martiniqués, que evidencia importantes puntos de contacto con la poesía palesiana: *Cahier d'un retour au pays natal*, publicado fragmentariamente en París en 1939 en la revista *Volonté*. Nacido en la Martinica de antepasados esclavos, Césaire conoce en París a Léopold Senghor, poeta senegalés junto al que funda en 1934 la revista *L'Etudiant Noir*. Desde entonces se sintió africano, y acuñó la palabra *negritud* para nombrar un movimiento vanguardista que capitanearía desde Francia con su *Cuaderno de un retorno al país natal* como estandarte. Se trata de un extenso poema a su raza, cuyo primer movimiento es un canto a las Antillas; el segundo, una toma de conciencia; y el tercero, la celebración de *los condenados de la tierra*, para usar la célebre frase del psiquiatra revolucionario martiniqués Frantz Fanon.

Por cierto, que el retorno al que alude el título del poema es tanto a la Martinica (en términos biográficos, el país natal de su autor), como a África (en términos raciales y simbólicos, su país de origen). El poeta dirá que «a fuerza de pensar en el Congo / me he convertido en un Congo rumoroso / de bosques y de ríos». En una sorprendente coincidencia con Palés, Césaire expresa su versión del «barco en la botella», porque antes de anunciar su libertad al final del poema, las Antillas metaforizan su orfandad histórica al asumir la forma de barco encallado en el lodo. Y cito de la primera página de su *Cuaderno*[8]:

> Al final del amanecer abrotoñado de ensenadas frágiles las Antillas hambrientas, las Antillas picadas de viruelas,
> dinamitadas de alcohol, encalladas en el cieno de esta bahía,
> en el polvo de esta ciudad siniestramente encalladas. (Bartha 23)

Como en la poesía palesiana, aquí las Antillas son a la vez tierra (islas de alcohol) y barco que encalla en una bahía cenagosa. La diferencia entre ambos poetas en cuanto al empleo de la imagen bipolar está en la celebración que hace Palés de la bahía de melaza que acoge con dulzura la nave de la isla flotante cual barco, y la visión desoladora y terrible que del Caribe ofrece el poema del martiniqués. Cito los versos que abren el poema «Mulata-Antilla» del segundo *Tuntún*, en el que el poeta viaja de pasajero en la mujer-barco:

> En ti ahora, mulata,
> me acojo al tibio mar de las Antillas.
> Agua sensual y lenta de melaza,
> puerto de azúcar, cálida bahía,
> con la luz en reposo/dorando la onda limpia,
> y el soñoliento zumbo de colmena
> que cuajan los trajines de la orilla. (598)

Pero el *Cuaderno de retorno al país natal* de Césaire coincidirá con la «Plena del menéalo» de Palés, al proponer la misma equivalencia entre el barco y la esperanza. Se trata de un barco que también navega en un mar de alcohol, como el del epitafio palesiano, pero con el mismo destino optimista de la citada «Plena»[9]:

> ¡Oh palabra mía calma y acuna al niño que no sabe que
> el mapa de la primavera debe rehacerse siempre
> las hierbas se balancearán para el ganado dulce
> barco de
> *la esperanza*
> el largo ademán de alcohol de la ola
> las estrellas del sello de su sortija nunca vista
> cortarán los tubos del órgano de cristal del atardecer
> luego esparcirán sobre la extremidad rica de mi fatiga
> sinias
> coriantos... (Bartha 95; mis itálicas)

La apoteosis libertaria estallará luminosa en el final triunfante del poema, cuando el sujeto lírico (*alter ego* de Césaire, desde luego) asume, como señala Bajeux, la voz de la profecía para anunciar un mundo mejor para el negro antillano. Y cuando se autolegitima abrazando el plural de la primera persona —el nosotros de la negritud— tras declararse «el maestro de las danzas»:

> el negrero cruje por todas partes... Su vientre se

8
Así lee el original:

Au bout du petit matin bourgeonnant d'anses frêles les
Antilles qui ont faim, les Antilles grêlées de petite vérole,
les Antilles dynamitées d'alcool, échouées dans la boue de cette baie,
dans la poussière de cette ville sinistrement échouées. (22)

9
El original lee:

Calme et berce ô ma parole
l'enfant qui ne sait pas
que la carte du printemps est toujours à refaire
les herbes balanceront pour le bétail vaisseau doux de l'espoir
le long geste d'alcool de la houle
les étoiles du chaton de leur bague jamais vue couperont
les tuyaux de l'orgue de verre du soir puis
répandront sur l'extrémité riche de ma fatigue
des zinnias
des coryanthes... (94)

convulsiona y resuena... La horrible tenia de su cargamento roe los intestinos fétidos del extraño niño de pecho de los mares.
Y ni el júbilo de las velas hinchadas[10] como un abultado bolso de doblones, ni las jugarretas hechas a la tontería peligrosa de las fragatas policiacas le impiden oir la amenaza de sus gruñidos intestinos
En vano para olvidarse de ello el capitán cuelga en su palo mayor al negro más gritón, o lo echa al mar, o lo entrega al apetito de sus molosos
La negrería que huele a cebolla frita[11] vuelve a encontrar en su sangre derramada el sabor amargo de la libertad
Y está de pie la negrería
La negrería sentada
inesperadamente de pie
de pie en la cala
de pie en los camarotes
de pie en el puente
de pie en el viento
de pie al sol
de pie en la sangre
de pie
y
libre
de pie y no como una pobre loca en su libertad y su indigencia marítimas girando en la deriva perfecta y aquí está:
más inesperadamente de pie
de pie en los cordajes
de pie ante el timón
de pie ante la brújula
de pie ante el mapa
de pie bajo las estrellas
de pie
y
libre
y el navío lustral hiende impávido las aguas desplomadas
¡Y ahora su pudren nuestras borlas de ignominia!
por el mar restallante de mediodía
por el sol abrotoñado de medianoche
escucha gavilán que tienes las llaves del oriente
por el día desarmado
por el tiro de piedra de la lluvia
escucha escualo que velas en el horizonte
escucha perro blanco del norte, serpiente negra del mediodía
que rematáis el cinturón del cielo
Todavía hay un mar por cruzar
oh todavía un mar por cruzar
para que yo invente mis pulmones
para que el príncipe se calle
para que la reina me bese
todavía un viejo mar por asesinar
un loco por libertar
para que mi alma brille ladre brille
ladre ladre ladre
y que chille la lechuza mi bello ángel curioso.
¿El maestro de las risas?
¿El maestro del silencio formidable?
¿El maestro de la esperanza y de la desesperación?
¿El maestro de la pereza? ¿El maestro de las danzas?
¡Soy yo!
y por eso, Señor
los hombres de cuello frágil
recibe y percibe fatal calma triangular
Y para mí mis danzas
mis danzas de mal negro
para mí mis danzas
la danza rompe-argolla
la danza salta-prisión
la danza es-hermoso-y-bueno-y-legítimo-ser-negro
Para mí mis danzas y salta el sol en la raqueta de mis manos
pero no el sol desigual ya no me basta
enróscate, viento, alrededor de mi nuevo crecimiento
pósate en mis dedos medidos
te entrego mi conciencia y su ritmo de carne
te entrego los fuegos donde se asa mi debilidad
te entrego la cadena múltiple
te entrego el pantano
te entrego el intourist del circuito triangular[12]
devora desea
te entrego mis palabras abruptas
devora enróscate
y enroscándote abrázame con un más vasto
estremecimiento
abrázame hasta el nosotros furioso
abraza, abraza NOS[13]
pero habiéndonos igualmente mordido
hasta la sangre de nuestra sangre mordido,
abraza, mi pureza sólo se enlaza con tu pureza
pero entonces abraza
como un campo de apretados filaos
en la noche
nuestras multicolores purezas
y enlaza, enlázame sin remordimientos
enlázame con tus inmensos brazos de arcilla luminosa
enlaza mi negra vibración al ombligo mismo del mundo
enlaza, enlázame, áspera fraternidad.... (Bartha 127-129)[14]

¿Acaso no es ésta la propuesta de Palés en la «Plena del menéalo», cuando la Mulata-Antilla asume el timón de su propia nave, enfilándola contra el tío Sam hasta marearlo? En el fragmento final también vemos la fusión del barco con el pantano, ya que la nave

10
Nótese que, como en la «Plena del menéalo», la nave es un velero.

11
La asociación del aroma del negro con la cebolla frita la encontramos en un poema de Palés, el ya citado «Ten con ten», de 1932. El poeta apostrofa así a la Mulata-Antilla: «Pasarías ante el mundo/por civil y ciudadana, /si tu axila - flor de sombra -/ no difundiera en las plazas/el rugiente cebollín/que sofríen tus entrañas». (1995:564).

12
Posible alusión al periplo entre África, Martinica y Francia.

13
Aquí Césaire abraza por un momento fugaz el *nosotros* de la «áspera fraternidad» antillana. Aunque tanto él como Palés suelen emplear el *yo* en su poesía, Bajeux explica que en la negritud hay una intrusión implícita del pronombre plural en el pronombre de la primera persona (305); es decir, la vocación de dar voz a una colectividad silenciada.

14
Aquí el original:

le négrier craque de toute part... Son ventre se convulse et résonne... L'affreux ténia de sa cargaison ronge les boyaux fétides de l'étrange nourrison des mers!

Et ni l'allégresse des voiles gonflées comme une poche de doublons rebondie, ni les tours joupés à la sottise dangereuse des frégates policières ne l'empêchent d'entendre la menace de ses grondements intestins

En vain pour s'en distraire le capitaine pend à sa grand'vergue le négre le plus braillard ou le jette à la mer, ou le livre à l'appétit de ses molosses

La négraille aux senteurs d'oignon frit retrouve dans son sang répandu le goût amer de la liberté

Et elle est debout la négraille

la négraille assise
inattendument debout
debout dans la cale
debout dans les cabines
debout sur le pont
debout dans le vent
debout dans le soleil
debout dans le sang
debout
et
libre

debout et non point pauvre folle dans sa liberté et son dénouement maritimes girant en la dérive parfaite et la voici:
plus inattendument debout
debout dans le cordages
debout à la barre
debout à la boussole

debout à la carte
debout sous les étoiles

debout
et
libre

et le navire lustral s'avance impavide sur les eaux écroulées.

Et maintenant pourrisent nos flocs d'ignominie!
par la mer cliquetante de midi
par le soleil bourgeonnant de minuit
écoute épervier qui tiens les clefs de l'orient
par le jour desarmé
par le jet de pierre de la pluie

écoute squale qui veille sur l'occident

écoutez chien blanc du nord, serpent noir du midi
qui achevez le ceinturon du ciel
Il y a encore une mer à traverser
oh encore une mer à traverser
pour que j'invente mes poumons
pour que le prince se taise
pour que la reine me baise
encore un vieillard à assassiner
un fou à delivrer
pour que mon âme luise aboie luise
aboie aboie aboie
et que hulule la chouette mon bel ange curieux.
Le maître des rires?
Le maître du silence formidable?
Le maître de l'espoir et du désespoir?
Lemaîtredelaparesse?Lemaîtredesdanses?
C'est moi!
et pour ce, Seigneur
les hommes au cou frêle
reçois et perçois fatal calme triangulaire

Et à moi mes danses
mes danses de mauvais nègre
à moi mes danses
la danse brise-carcan
la danse saute-prison
la danse il-est-beau-et-bon-et-légitime-d'être-nègre
A moi mes danses et saute le soleil sur la raquette
de mes mains
mais non l'inégal soleil ne me suffit plus
enroule-toi, vent, autour de ma nouvelle croissance
pose-toi sur mes doigts mesurés
je te livre les feux où brasille ma faiblesse
je te livre le chain-gang
je te livre le marais
je te livre l'intourist du circuit triangulaire
dévore veut
je te livre mes paroles abruptes
dévore et enroule-toi
et t'enroulant embrasse-moi d'un plus vaste
frisson
embrasse-moi jusqu'au nous furieux
embrasse, embrasse NOUS
mais nous ayant également mordus
jusqu'au sang de notre sang mordus!
embrasse, ma pureté ne se lie qu'à ta pureté
mais alors embrasse
comme un champ de justes filaos
le soir
nos multicolores puretés
te lie, lie-moi sans remords
lie-moi de tes vastes bras à l'argile lumineuse
lie ma noire vibration au nombril même du monde
lie, lie-moi, fraternité âpre... (120-128)

encierra en su vientre la tenia del cargamento de esclavos. Pero gracias a la poesía, el barco negrero ha de transformarse en «navío lustral» y los esclavos apiñados en sus fétidas bodegas saldrán a la luz, asumirán el timón, manejarán la brújula, el mapa y los cordajes, para llegar a un destino de liberación. Y lo harán -como los negros y mulatos de nuestro Palés— danzando jubilosos. En medio de esta danza entregarán las cadenas que los ataron y el pantano que pretendía tragarlos.

La coincidencia entre Palés y Césaire en proponer la imagen bipolar barco/pantano con el sentido de libertad/prisión (en que Palés se adelanta al martiniqués, ya que estas equivalencias son y con mucho anteriores a la poesía del *Tuntún* de 1937, mientras que Césaire publica en 1939 su *Cuaderno*) es ciertamente notable. Pero más allá de filiación —cosa que no podemos probar— habría que ver la diferencia de sentido entre ambos campos semánticos. En el caso palesiano es la propia psique de un poeta que vive el *ten con ten* de la oscilación perenne entre su pesimismo innato y su anhelo utópico de liberación, la que produce esta imagen bipolar de tierra y barco que da coherencia a su poesía. En el de Aimé Césaire se trata de la historia de la africanía en las Antillas, de negros que vienen en barcos a cultivar la caña que produce la melaza, el azúcar y el ron. En ambos poemarios el barco significa liberación, pero si bien Césaire subvierte ante nuestros propios ojos el barco negrero hasta convertirlo en navío lustral, Palés casi siempre ve el barco como liberador. En el caso del martiniqués, dicho motivo está indefectiblemente ligado a la historia antillana. En el del puertorriqueño, la nave, símbolo antiimperialista en la «Plena del menéalo» y emblema de libertad en «Mulata-Antilla», tiene una evidente referencialidad histórica. Pero va más allá, hasta convertirse en un símbolo plurivalente, porque también es autorreferencial. En sus múltiples transformaciones míticas, la mujer-barco termina aludiendo a la inefalibilidad de la poesía. Es el caso de la heroína que culmina la poesía palesiana en su etapa final, y que protagoniza los poemas del amor y de la muerte que hoy conocemos como el ciclo de Filí-Melé. En «Puerta al tiempo en tres voces», el poeta, que ansía apresar a la musa que cifra en su ser la poesía, le pregunta:

Y ahora, a qué trasmundo, perseguida
serás, si es que eres? ¿Para qué ribera
huye tu blanca vela distendida
sobre mares oleados de quimera? (626)

Porque el vuelo poético es precisamente un viaje tan liberador como imposible hacia la trascendencia, hacia la belleza, hacia otros mundos; entre ellos, el África que Palés nunca conoció, pero que quiso recrear —elevándola a estatura mítica— en el *Tuntún de pasa y grifería*.

Bibliografía

Anónimo: *Son de la Ma Teodora*. www.pbs.org/buenavista/musica/a_ma-teodora.html

Bajeux, Jean-Claude: *Antilia retrouvé. Claude McKay, Luis Palés Matos, Aime Césaire, poètes noires antillais*. Nouveau/Brunswick/Quebec, Agence de Coopération Culturelle et Technique. Editions Caribéens, 1983.

Césaire, Aimé: *Cahier d'un retour au pays natal/Cuaderno de un retorno al país natal*. Edición bilingüe (francés/español) con prólogo de Agusti Bartha. México, Era, 1969.

Espronceda, José de: www.analitica.com/biblio/espronceda/pirata.asp

González Echevarría, Roberto: «Literature of the Hispanic Caribbean». *Latin American Literary Review*,VIII, 16, Spring/Summe 1980:1-20.

Guillén, Nicolás: *Tengo*. Montevideo, Editorial El Siglo Ilustrado, 1968.

López-Baralt, Mercedes: *El barco en la botella: la poesía de Luis Palés Matos*. San Juan de Puerto Rico, Editorial Plaza Mayor, 1997.

— «La africanía mítica en el negrismo del poeta Luis Palés Matos». *Para decir al Otro: literatura y antropología en nuestra América*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2005: 345-461.

— *Orfeo mulato: Palés ante el umbral de lo sagrado*. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2009.

Muguercia, Alberto: «Teodora Ginés: ¿mito o realidad histórica?» *Revista de la Biblioteca Naiconal José Martí*, La Habana, septiembre/diciembre 1971: 53-85.

Palés Matos, Luis: *La poesía de Luis Palés Matos*. Edición crítica de Mercedes López-Baralt. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995.

— *Obras (1914-1959)*. Tomo I: Poesía, Tomo II: Prosa. Edición de Margot Arce de

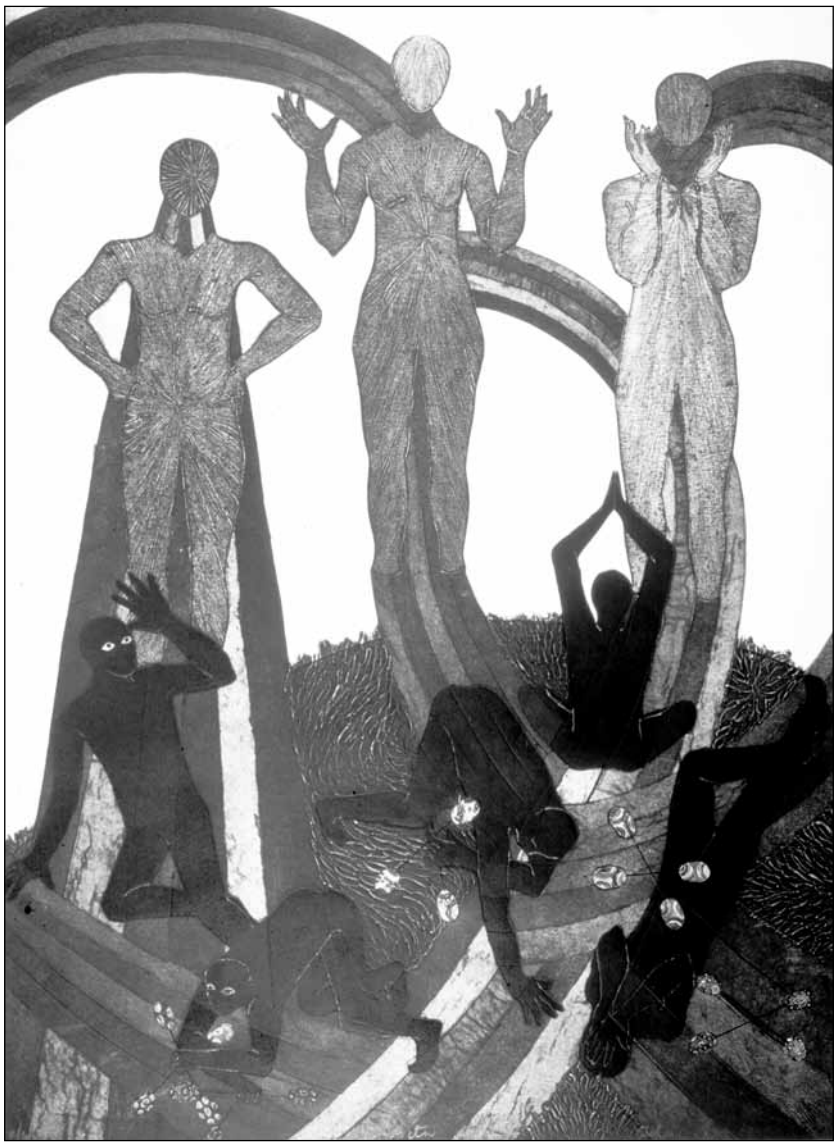
Vázquez. San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1984.

Sánchez, Luis Rafael: *La guaracha del Macho Camacho*. Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1976.

Turner, Victor: *The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca, New York/Londres, Cornell University Press, 1974.

Vázquez Arce, Carmen: «Sobre lo mítico-heroico ancestral en el *Tuntún de pasa y grifería* de Luis Palés Matos». *Actas del Congreso Internacional Luis Palés Matos*. Guayama, Universidad Interamericana, 1998.

Fecha de recepción: 14/05/2014
Fecha de aceptación: 07/10/2014



Belkis Ayón. *Vindicta*. 1993. Colografía. Cortesía Estate Belkis Ayón.

América sin nombre, nº 19 (2014) 151-164
DOI. 10.14198/AMENSN.2014.19.16
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

A «África» con Aimé Césaire y Wifredo Lam

A. JAMES ARNOLD
University of Virginia

RESUMEN

El artículo analiza el concepto de negritud en la obra poética de Aimé Césaire y su relación cultural con intelectuales europeos y caribeños, especialmente con el pintor cubano Wifredo Lam, cuya convergencia artística y personal duró más de cuatro décadas. A partir de composiciones de Aimé Césaire como el poema «A África», dedicado a Lam, y su análisis a la luz de cuadros como «La jungla,» Arnold analiza la representación del continente africano en el imaginario poético de Aimé Césaire.

Palabras clave: Aimé Césaire, Wifredo Lam, África, Caribe.

ABSTRACT

The article analyzes the concept of *négritude* in the poetry of Aimé Césaire, and the cultural relations of Césaire with European and Caribbean intellectuals, especially with the Cuban painter Wifredo Lam, whose artistic and personal friendship lasted over four decades. Based on Césaire's poem «To Africa,» a poem dedicated to Lam, Arnold analyzes the representation of the African continent in Césaire's poetic imaginary.

Keywords: Aimé Césaire, Wifredo Lam, Africa, Caribbean.

A. James Arnold
Profesor Emérito y fundador de los programas de Literatura Comparada y de Estudios del Nuevo Mundo de la Universidad de Virginia. Ha sido puestos de profesor visitante en las universidades de París, Leiden, Postdam, así como de investigador visitante en Trinity College, Cambridge, y en la Universidad de Queensland, Australia. Ha recibido becas de investigación de la National Endowment for the Humanities, Fulbright, Rockefeller. Entre otros cargos editoriales, ha sido director del Archive of Literatures of the Caribbean, así como editor de las suiguientes series publicadas por la Universidad de Virginia: CARAF, dedicada a la traducción al inglés de obras francófonas del Caribe y África, y de New World Studies, dedicada al estudio de los procesos culturales de las islas del Caribe y de las tierras continentales del hemisferio americano. De su amplio número de publicaciones destacamos *Modernism and Negritude: The Poetry and Poetics of Aimé Césaire* (Harvard UP); las recientes traducciones, junto a Clayton Eshleman, de las obras de Aimé Césaire, *Solar Throat Slashed* (Wesleyan UP) y *The Original 1939 Notebook of a Return to the Native Land* (Wesleyan UP); además, en su capacidad de editor, *A History of Literature in the Caribbean* (International Association of Comparative Literature) y de *Aux quatre vents de la Caraïbe*, número especial de *Critique* (Éditions de Minuit). Ha publicado en numerosas revistas especializadas, entre las que se incluyen *Les Temps Modernes*, *Review: Literature and Arts of the Americas*, *Cahiers de l'Association Internationale des* Études *Françaises*, *Revue de littérature comparée*, *Casa de las Américas*.

La invención de África se ha convertido en un término familiar desde que V. Y. Mudimbe lo usara como título del libro *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge* (1988), tenido en gran estima desde su publicación. En términos generales Mudimbe analizó las categorías, paradigmas, y prejuicios que sentaron las bases de la historiografía y antropología de los africanistas del periodo colonial. Pocos años después, Vera Kutzinski argumentó de manera convincente en *Sugar's Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism* (1993) que Oswald Spengler y Leo Frobenius tuvieron un papel crucial en la formulación de una concienciación diaspórica afro-cubana a partir de la década de 1920 (150)[1]. Aún se desconoce en toda su totalidad el papel protagónico e inesperado que desempeñó en La Habana el grupo de Fernando Ortiz en el lanzamiento de la carrera poética de Aimé Césaire durante la Segunda Guerra Mundial. Es más, la invención de África en el Caribe no estuvo limitada a la gente de ascendencia europea. Los movimientos de concienciación diaspórica africana a lo largo del archipiélago estaban de igual modo ocupados en la construcción de un «África» para sus propios fines —sin duda, opuesta al «África» de los colonialistas— pero no necesariamente por ello fundada sobre una base más sólida. De hecho, algunos de los más destacados intelectuales caribeños de mediados del siglo XX en su comprensión de esta construcción de «África» le deben mucho a sociólogos en la actualidad desacreditados, cuyas obras eran lectura habitual en el periodo de entreguerras.

1 Kutzinski cita la *Revista de Occidente* de Ortega y Gasset como el principal vector que introduce a Spengler en el Caribe de habla española.

Aimé Césaire. 1982. Fotografía de A. James Arnold.

Oswald Spengler, cuyo libro *La decadencia de Occidente* (1918)[2] apareció justo al término de la Primera Guerra Mundial, era el más destacado de todos. Leo Frobenius, cuya *Histoire de la civilisation africaine* se publicó en París en 1936, fue el que mayor impacto tuvo en Césaire. Spengler tenía una deuda con Frobenius por su concepto de *pseudomorfosis*, el cuál Césaire tomó e incorporó en su largo poema «Cahier d'un retour au pays natal» [«Cuaderno de un retorno al país natal»] en 1939. En La Habana de los años 20, Fernando Ortiz articuló dos términos que son bien conocidos en los estudios de antropología: *aculturación* y *transculturación*. Si la *transculturación* es el compartir de manera más o menos libre rasgos culturales entre culturas que disfrutan de una situación de contacto que ninguna de las dos domina, la *aculturación* describe el proceso mediante el cual la cultura del sujeto colonizado es suprimida por la cultura del poder dominante. Cuando Césaire aplicó a la situación colonial el concepto spengleriano de pseudomorfosis, mediante la cual la cultura del poder imperial se impone a los pueblos colonizados como el único modelo a seguir, el escritor martiniqués desconocía la teoría de Ortiz sobre la aculturación. Quizás sirva de ayuda recordar que tanto las Antillas como el Caribe continental de habla francófona e inglesa permanecieron sujetas a sus centros imperiales hasta bien entrado el siglo XX. Por tanto, aunque la intelectualidad caribeña de las décadas de 1920-1930 leyera a Spengler, la recepción estaba condicionada por el filtro lingüístico e intelectual que proporcionaba la traducción a cada lengua y cultura imperial[3]. Debemos mencionar un detalle más sobre la condición del intelectual colonizado francés a principios del siglo XX. La práctica francesa de asimilación del sujeto colonial en el entramado de su cultura nacional suponía el establecimiento de un estatus intermedio entre el *nativo* (*indigène*) y el ciudadano francés. Ese estatus privilegiado, *évolué* en términos administrativos, requería que la persona colonizada abandonara su cultura tradicional para adoptar la lengua y religión francesas. Este proceso de aculturación extrema se llevaba a cabo en las escuelas coloniales. Aunque las islas francesas del azúcar eran católicas por real decreto desde fines del siglo XVII, la adquisición de un francés de élite continuaba siendo el «ábrete sésamo» para el sujeto colonial. La vieja ingeniosidad sobre los martiniqueses que repetían como el loro «Nuestros antepasados los galos» es en esta ocasión relevante. Se puede medir la magnitud de la política cultural al examinar las implicaciones que tiene la agudeza de Wole Soyinka, que en los años 60 expresó que el tigre no tiene necesidad de proclamar su tigretud. El tigre salta y devora. Soyinka expresa la perplejidad del intelectual nigeriano ante el concepto de negritud que Césaire, junto a Léopold Sedar Senghor, propuso en la década de 1930. Aunque Soyinka obtuvo su grado en la Universidad de Cambridge y Césaire el suyo en la Escuela Normal Superior, instituciones de élite comparables sitas en el corazón de sus respectivos imperios, Soyinka tuvo una experiencia de la cultura imperial bastante diferente de la de Césaire. Soyinka ingresó en el sistema universitario británico con una sólida cultura yoruba; Césaire sintió —de forma acertada o desacertada— que en su caso se trataba de una *tabula rasa* cultural sobre la cual se imprimió de manera forzada el carácter francés. Cuando salió de Cambridge, Soyinka escribió un estudio sobre los misterios de Ifá en comparación con la teoría del nacimiento de la tragedia de Nietzsche (*Myth, Literature, and the African World* 141-54). La tragedia lírica de Césaire *Et les chiens se taisaient* [Y los perros se callaban], escrita durante la Segunda Guerra Mundial, incorpora elementos de la noción nietzscheana del héroe trágico[4]. Más aun, como señaló Fanon en la década de 1950, Francia alentaba a los intelectuales colonizados a que se vieran como franceses tropicales, mientras que los sujetos colonizados del Imperio Británico no vivían bajo tal ilusión. La idea a destacar desde un comienzo es que, en la medida en que todos los artistas e intelectuales colonizados caribeños necesitaban inventar una tradición, el «pasado utilizable» que produjeron en la literatura y en el arte difería entre las diferentes culturas imperiales[5].

El «Cuaderno» de Césaire, que en 1939 era un largo poema de 109 estrofas de longitud desigual y forma mixta, es un bello ejemplo de la articulación del movimiento para la creación de una concienciación diaspórica africana que él y Senghor llamaron negritud. La extensa secuencia primera es una visión panorámica de los males —físicos y morales— que han resultado de la explotación colonial en un innominado enclave tropical del imperio. La segunda secuencia, de parecida longitud a

2
Se publicó en España en 1923, con prólogo de Ortega y Gasset.

3
La decadencia de Occidente se publicó en francés en 1948, de modo que Césaire tomó el concepto de pseudomorfosis de otra fuente, probablemente del libro de Falconnet de 1925 sobre Spengler, de artículos de Henri Lichtenberger, o de la traducción en inglés del libro de Spengler.

4
Ver el capítulo 4 de *Modernism and Negritude*, de A. James Arnold.

5
Tomo prestado el concepto de «invención de la tradición» del libro *The Invention of Tradition* (1992) de E. J. Hobsbawm y Terence Ranger, editores.

la primera, es un examen irónico de la propia alienación del hablante del poema mediante la aculturación. El término *pseudomorfosis* aparece en el texto del poema sólo al final de la tercera secuencia, en la que Césaire representa la transformación del hablante de asimilador pasivo de la cultura francesa a profeta de su nación. Esta transformación o metamorfosis es resultado de un evento apocalíptico. Mucho más corta, la secuencia final es una oleada espiritual que describe al ahora heroico hablante al timón de la nave de la nación, presentada como la contradicción simbólica del barco negrero que inició el proceso colonial. El referente poético de este proceso, su fuente y base cultural, digamos, es un «África» que le debe mucho a la etnografía de Leo Frobenius. La voz del hablante poético se hace profética de manera paulatina. Césaire en el poema de 1939 recicló la oposición de Frobenius entre un África etiópica y un África camita —de los descendientes de Cam—, una oposición bastante problemática y desacreditada en la actualidad. Las dinámicas imágenes de África en las secuencias centrales del «Cuaderno» se pueden trazar directamente a la traducción francesa de la *Histoire de la civilisation africaine* de Frobenius, la cual se publicó en París sólo un año después de que Césaire comenzara a escribir su extenso poema. Senghor relató en la década de 1970 que él y Césaire leyeron a Frobenius con sumo entusiasmo. A continuación tenemos un ejemplo sobresaliente del etiopianismo de Frobenius, transpuesto en el poema de Césaire:

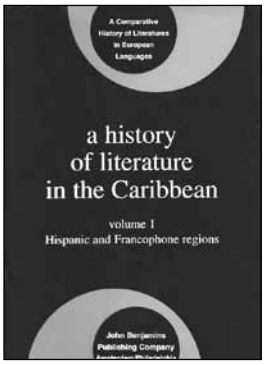
ceux qui n'ont inventé ni la poudre ni la boussole
ceux qui n'ont jamais su dompter la vapeur ni l'électricité
ceux qui n'ont exploré ni les mers ni le ciel
mais ils savent en ses moindres recoins le pays de souffrance
ceux qui n'ont connu de voyages que de déracinements

los que no han inventado ni la pólvora ni la brújula
los que no han sabido domeñar ni el vapor ni la electricidad
los que no han explorado ni los mares ni el cielo
mas sí conocen todas las reconditeces del país del sufrimiento
los que no han conocido del viaje más que el destierro.
(Cabrera 249)

Este pasaje transcurre al final de la segunda secuencia, en el momento en el que el hablante está a punto de llevar a cabo su profunda transformación espiritual. Indica una visión de «África» que se muestra en rotunda oposición al auge industrial y tecnológico de Europa y los Estados Unidos. Los críticos a los que se les ha pasado por alto el nexo Spengler/Frobenius en éste y en otros pasajes parecidos se han encontrado con dificultades considerables a la hora de explicar su presencia (Irele 116-17).

La forma cómo Césaire llegó a describir «África» en la década de 1940 es de por sí una historia fascinante. En abril de 1941, bajo el mando del Almirante Robert, representante local del gobierno francés de Vichy, la marina francesa tenía firme control de Martinica. Aimé Césaire, su esposa Suzanne y sus amigos más cercanos habían sido profesores en institutos locales desde hacía año y medio cuando de un carguero, fletado por el grupo Varian Fry de Marsella, desembarcaron unos 350 antifascistas en Fort-de-France. Entre ellos estaba Wifredo Lam, su futura esposa Helena Holzer, Claude Lévi-Strauss, André Breton y su esposa Jacqueline. Breton se encontró por casualidad (aunque quizás él lo hubiera llamado un *hasard objectif*) con un ejemplar del primer número de la revista *Tropiques*, que recién habían publicado los profesores del instituto de la ciudad. En la revista, Breton leyó una temprana versión del poema de Césaire *Les Pur-sang*[6] y quedó sorprendido por lo que consideró el frescor revolucionario de la visión, la lengua y el estilo del poeta. A partir de ahí, tuvieron lugar las presentaciones y se organizaron visitas alrededor de la isla. El bosque virgen de la región de Absalón inspiró la colección de Breton titulada *Martinique charmeuse de serpents* [*Martinica encantadora de serpientes*]. En el transcurso de una velada literaria Césaire leyó su «Cuaderno» a los artistas y escritores parisinos, a los cuales les causó un efecto profundo. Helena Holzer relató cómo al traducirle el poema a Wifredo Lam, éste se quedó conmocionado de tal manera que sintió que había encontrado su alma gemela (Helena Benítez 56).

Una vez de regreso en Cuba después de su estancia en Martinica, Wifredo y Helena convencieron a Lydia Cabrera para que tradujera el poema de Césaire con el título de «Retorno al país natal». El poema fue publicado por Molina y Compañía a principios de 1943 con un prefacio del surrealista parisino Benjamin Péret y tres ilustraciones de Wifredo Lam[7]. Sin ser ni mucho menos la última paradoja de la historia de este importante poema, es el hecho de que se publicó por vez primera en forma de libro en español en La Habana[8].



6
Aimé Césaire, *Fragments d'un poème*.

7
La fecha de publicación se puede deducir del año 1943 que aparece en la ilustración de Lam que ocupa la página que precede al primer texto de Césaire. En los catálogos de la mayor parte de las bibliotecas aparece 1942 como fecha de publicación.

8
La reciente traducción de Lourdes Arencibia del *Retorno al país natal*, publicada en Zamora, España, por la Editorial Sinsonte, mantiene este dato erróneo. Esta edición del 2007 usa la traducción de Lydia Cabrera como base de una nueva traducción a partir de la edición publicada en *Présence Africaine* (1956) para crear un texto híbrido. Hasta la fecha, el español es la única lengua en la que se ha publicado el texto de 1939 en forma de libro.

Podemos decir, sin ánimo de contradicción, que en 1943 la visión de pseudomorfosis de Césaire en Martinica se encontró con la noción de aculturación del grupo de Ortiz en la traducción de Lydia Cabrera[9]. La amistad artística de Aimé Césaire con Wifredo Lam iba a durar más de cuatro décadas, hasta la muerte del pintor cubano en 1982 a la edad de 80 años.

Los años de la guerra europea tuvieron el inesperado efecto de romper la transmisión unidireccional de ideas desde el centro imperial a la periferia colonial del Caribe. Se abrió una serie de nuevos caminos que permitían compartir trabajos anteriormente desconocidos, tanto artísticos como intelectuales, entre las islas cuya comunicación entre sí había sido cortada durante siglos. La conexión Césaire-Lam es sólo una de las muchas que se pueden citar a este respecto. André Breton no ha recibido el suficiente reconocimiento por la labor que hizo de reunir a creadores afines bajo una atmósfera de camaradería. Breton fue el que consiguió el contrato de Wifredo Lam con la galería Pierre Matisse de Nueva York, una relación que aseguró el descubrimiento del pintor cubano por parte del mundo artístico neoyorquino. De igual modo, a través de *VVV* y *Hémisphères* Breton publicó en los Estados Unidos la poesía de Césaire del periodo de guerra varios años antes de que los lectores la vieran en Francia[10]. De no haber sido por las vicisitudes de la guerra, Breton habría logrado la publicación en Nueva York del «Cuaderno» de Césaire poco después de que fuera publicado en La Habana[11]. Lo que ocurrió fue que la edición bilingüe en traducción de Lionel Abel e Yvan Goll tuvo que esperar hasta enero de 1947 para que la publicara Brentano, librero parisino que pasó los años de la guerra en Nueva York[12]. Durante estos años Césaire y Lam se mantuvieron en estrecho contacto con regularidad. En el segundo ejemplar de *Tropiques* apareció una mención sin firma de la reciente visita de Lam a Martinica, en la que se le llamaba «l'étonnant peintre nègre cubain chez qui on retrouve en même temps que le meilleur enseignement de Picasso, les traditions asiatiques et africaines curieusement et génialement mêlées» 'el increíble pintor negro cubano en quien hayamos a un tiempo la mejor enseñanza de Picasso y las tradiciones asiáticas y africanas curiosa y genialmente mezcladas' (77). Sería valioso explorar la idea de que ambos creadores estaban trabajando a través de sus respectivos medios artísticos para liberar mecanismos psíquicos y abrir la mente humana a lo que los surrealistas llamaron lo maravilloso[13]. Sus respectivas representaciones de «África» deben mucho a esta atmósfera de creación, la cual le dio dirección y propósito a la noción que Césaire encontró en sus lecturas de Spengler y Frobenius. El número de *Tropiques* de enero de 1942 ofrece valiosas pistas a partir del libro de Pierre Mabille titulado *Le miroir du merveilleux* (1940):

> Cérémonies magiques, exercices psychiques menant à la concentration et à l'extase, libération de l'automatisme mental, simulation des attitudes morbides, sont autant de moyens capables, par la tension qu'ils provoquent, d'accroître les facultés normales; ce sont là des voies d'accès au royaume du merveilleux.
>
> Ceremonias mágicas, ejercicios psíquicos destinados a la concentración y al éxtasis, liberación del automatismo mental, simulación de actitudes mórbidas, son otros tantos medios capaces, por la tensión que provocan, de aumentar las facultades normales; éstas son las vías de acceso al ámbito de lo maravilloso (43)[14].

Césaire se hizo eco de estos mismos pensamientos dos años después en un artículo que escribió sobre Wifredo Lam. El número de febrero de 1943 de *Tropiques* dio nota del éxito de la exposición de Lam en Nueva York del mes de octubre anterior.

Un año después del fin de la Segunda Guerra Mundial los lectores de la revista *Poésie 46*, que surgió como parte de la resistencia literaria contra los nazis, se encontraron con un poema titulado «À l'Afrique» [«A África»], firmado por un poeta totalmente desconocido en París, y dedicado a Wifredo Lam. La impresión del texto en la revista se abría con un poema en prosa de unas quince líneas titulado «Prophétie»:

> là où l'aventure garde les yeux clairs là où les femmes rayonnent de langage là où la mort est belle dans la main comme un oiseau saison de lait là où le souterrain cueille de sa propre génuflexion un luxe de prunelles plus violent que des chenilles là où la merveille agile fait flèche et feu de tout bois là où la nuit vigoureuse saigne une vitesse de purs végétaux là où les abeilles des étoiles piquent le ciel d'une ruche plus ardente que la nuit là où le bruit de mes talons remplit l'espace et lève à rebours la face du temps là où l'arc-en-ciel de ma parole est chargé d'unir demain à l'espoir et l'infant à la reine, d'avoir injurié

9
Una reimpresión fidedigna de la traducción aparece en el volumen de Cabrera *Páginas sueltas* publicado en Miami en 1994. Un ejemplar de la primera edición se encuentra en el Museo Nacional de Arte Africano en Washington.

10
En 1943 la pintura de Lam «La Chanteuse de poissons» fue reproducida en la cubierta de *VVV*. Breton hizo sin duda de intermediario; durante décadas, Lam le permitió a Breton ponerle título a sus pinturas.

11
VVV anunció la próxima publicación del poema por *Hémisphères* en su cuarta entrega (1944): 98 (sin paginación).

12
La edición de Nueva York (Brentano's), que posee con mucho el mayor contenido de poética surrealista, apareció cuatro meses antes que la primera edición de París (Bordas), la cual se basó en un texto bastante posterior. Es aún más paradójico que la primera edición en francés se publicará en Manhattan y no en París.

13
Me resulta difícil creer que *lo real maravilloso americano* de Carpentier tenga menos del surrealismo parisino que las pinturas de Lam o los poemas de Césaire del mismo periodo. En los tres casos nos encontramos con la internacionalización del surrealismo en el Caribe.

14
El libro de Mabille lo publicó Sagittaire en Paris en 1940. Éditions de Minuit lo reimprimió en 1962.

mes maîtres mordu les soldats du sultan d'avoir gémi dans le désert d'avoir crié vers mes gardiens d'avoir supplié les chacals et les hyènes pasteurs de caravanes
je regarde
mais la fumée se précipite en cheval sauvage sur le devant de la scène ourle un instant la lave de sa fragile queue de paon puis se déchirant la chemise s'ouvre d'un coup la poitrine et je la regarde en îles britanniques en flots en rochers déchiquetés se fondre peu à peu dans la mer lucide de l'air où baignent ma gueule ma révolte mon nom. (En *Les armes miraculeuses* 35-36)

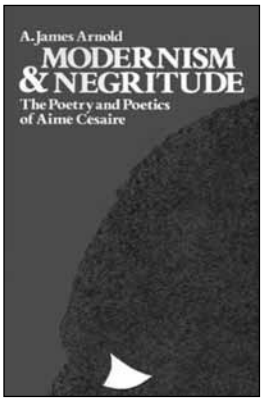
allí donde la aventura mantiene los ojos claros allí donde las mujeres irradian lenguaje allí donde la muerte es bella en la mano como un ave en temporada de leche allí donde el subterráneo recoge de su propia genuflexión una abundancia de frutillas más violenta que las orugas allí donde la ágil maravilla hace flecha y fuego de todo bosque allí donde la noche vigorosa sangra una rapidez de vegetación pura allí donde las abejas de las estrellas pican el cielo con una colmena más ardiente que la noche allí donde el ruido de mis talones llena el espacio y eleva la cara del tiempo a contracorriente allí donde el arcoíris de mi palabra está a cargo de unir mañana la esperanza y el infante con la reina, por haber insultado a mis amos mordido los hombres del sultán por haber gemido en el desierto por haberles gritado a mis guardianes por haber suplicado a los chacales y las hienas pastores de caravanas
miro
pero el humo se precipita en caballo salvaje al frente de la escena cose un instante la lava su frágil cola de pavo real después se rasga la camisa se abre de un golpe el pecho y lo veo en islas británicas en ondas en rocas serradas se funde poco a poco en la mar lúcida del aire donde se bañan mi carota mi revuelta mi nombre.

El poema comienza con *métaphores filées* propias del surrealismo, enhebradas mediante la frase anafórica «là où.» La visión profética abierta con «*je regarde*» estalla en una metamorfosis apocalíptica de las islas del Caribe que se resuelve en la trinidad *gueule, révolte, nom*. En este preludio a su visión surrealista de África, Césaire se sitúa, a la manera de San Juan el Divino en la isla de Patmos, como el profeta visionario de la renovación caribeña.

Al final de la guerra, Césaire le dedicó el poema «À l'Afrique» a Wifredo Lam. El poema tiene una complicada historia editorial. Comentaré el poema en relación con la pintura de Lam *La jungla* para desentrañar lo que el poema y el cuadro tienen en común. Ambos me parece que contrarrestan los efectos de la aculturación y la pseudomorfosis, al apelar a lo «primitivo», término que pongo entrecomillado para indicar que es, como «África», una construcción. Será útil en el contexto presente olvidar por un momento las lecciones de los conocedores e historiadores del arte y «leer» la pintura de Lam en busca de lo que tiene en común con las vanguardias literarias y artísticas de las décadas de 1930-1940. Como es el caso del poema de Césaire «A África», las categorías de tiempo y espacio, o más bien la forma cómo están representadas, son fundamentales. Lam y Césaire se esfuerzan todo lo posible para distanciar sus obras de las convenciones del realismo. No se trata sólo de un gesto puramente estético, sino más bien una contra-poética con ramificaciones históricas. ¿Qué nos dice *La jungla* de cómo Lam sitúa a sus sujetos artísticos en el tiempo y el espacio? Al mirar *La jungla* se frustran totalmente nuestras expectativas de cómo se organizan en el plano pictórico los sujetos de acuerdo a un primer plano, un plano intermedio y un segundo plano. El «espacio» de la pintura es un plano unificado en el cual las figuras humanas con gran contenido sexual contienden con la vegetación tropical. Las figuras humanas están literalmente «en» la naturaleza y son prácticamente indefinibles sin ésta. Me parece que este pliegue de la forma humana y los objetos naturales en un singular plano pictórico se corresponde de manera admirable con la apreciación que Césaire expuso en su ensayo de 1944 y publicado en 1945-1946 en *Cahiers d'art* sobre el arte de Lam:

Ces pays roulent bord sur bord leur destin de misère. Depuis des siècles. Bord sur bord leur cargaison de bêtes hagardes ou lasses. Depuis des siècles. Au grand soleil. À grande lame Atlantique. À grandes lames de terre fruitée et d'air jeune. Et la peinture de Wifredo Lam roule bord sur bord sa cargaison de révolte : hommes pleins de feuilles, sexes germés poussés à contre-sens, hiératiques et tropicaux : des dieux. ... Dans une société où la machine et l'argent ont démesurément agrandi la distance de l'homme aux choses, Wifredo Lam fixe sur la toile la cérémonie pour laquelle toutes existent : la cérémonie de l'union physique de l'homme et du monde. (357)

Estos países ruedan de banda a banda su destino de miseria. Durante siglos. De banda a banda su cargazón de bestias demacradas y exhaustas. Durante



A «África» con Aimé Césaire y Wifredo Lam

A. JAMES ARNOLD

> siglos. Bajo el gran sol. En la gran superficie atlántica. En las grandes superficies de tierra fructífera y de aire joven. Y la pintura de Wifredo Lam rueda de banda a banda su cargazón de rebeldía: hombres llenos de hojas, sus genitales germinados empujan a contracorriente, hieráticos y tropicales: los dioses… En una sociedad donde la máquina y el dinero han agrandado desmesuradamente la distancia del hombre de las cosas, Wifredo Lam fija en el lienzo la ceremonia para la cual todos existen: la ceremonia de la unión física del hombre y del mundo.

La evocación de Césaire sobre la obra de Lam nos lleva al barco negrero como imagen originaria de la sociedad caribeña, al tiempo que sugiere que la temporalidad para los descendientes de los esclavos («*leur cargaison de bêtes hagardes*») es un eterno presente. Sugiero que el rechazo por parte de Lam del uso de la perspectiva, heredado del Renacimiento y consubstancial con la historiografía de la Edad Moderna Temprana, niega cualquier posibilidad de que leamos su pintura en términos de pasado, presente y futuro. Lam ha eliminado las convenciones pictóricas que pudieran haber servido de apoyo a dicha lectura de su obra. Hasta qué punto Lam personalmente compartía el sistema de creencias afro-cubanas de sus antepasados maternos es un asunto sobre el cual discrepan los críticos de arte e historiadores. Helena Holzer, con quien se casó al poco tiempo de su llegada a Cuba en 1941, afirmaba que Lam se tomaba con genuino interés las ceremonias de la santería y de los ñáñigos alentado por Lydia Cabrera y en compañía de Alejo Carpentier (92-99). Además, aseguraba que, por el resto de su carrera artística, Wifredo representaba en sus pinturas a Eleguá y a otras deidades afrocubanas. Como contrapunto del argumento, Jacques Leehhardt ha cuestionado esta interpretación afrocubana de la pintura de Lam. A veces, Lam ofrecía interpretaciones retrospectivas de sus primeras pinturas, como *Le Présent Eternel*, sobre la cual su antigua esposa asegura que al pintarla Lam ni expresaba sus sentimientos ni intenciones (Benítez 106). Una reseña reciente de Sally Price sobre el libro de Leenhardt publicada en la *New West Indian Guide* expone los elementos en liza. Para Césaire no cabía duda; el escritor martiniqués halló en el vocabulario pictórico de Lam la expresión de la cultura afrocaribeña con la que él se había desposado desde mediados de la década de 1930. Los críticos de fines del siglo XX, en particular los de Estados Unidos, han visto ese vocabulario como si de alguna manera se refiriera a «África», con lo cual *La jungla* se convierte entonces en una representación dinámica. En la década de 1940, ni Lam ni Césaire conocían el continente africano o sus culturas por propia experiencia. Estaban ocupados en el proceso de construcción de un «África» imaginada que tenía mucho en común con artistas y poetas tales como Pablo Picasso, André Breton y Guillermo Apollinaire, todos ellos asociados con el primitivismo de principios del siglo XX. Para Lam y Césaire era importante que su «África» representase para Europa y Estados Unidos —en resumen, para los poderes imperiales— que el continente de sus ancestros no era la pasiva, primitiva e inerte masa humana que la ideología imperial había decretado. Ese es precisamente el por qué Spengler y Frobenius eran tan importantes para los primeros artífices de la concienciación diaspórica africana, entre ellos Aimé Césaire.

En el número de enero de 1945 de *Tropiques* Pierre Mabille publicó un artículo de doce páginas sobre *La jungla* que voy a resumir por su aporte a la cuestión de la representación de «África» en las obras de la imaginación producidas en Occidente. Un año antes, Mabille había organizado para el gobierno de la Francia Libre en Haití una conferencia internacional sobre filosofía en la que ocuparon lugar destacado las corrientes de pensamiento y actividades artísticas surrealistas. Aimé Césaire participó en estas festividades, que incluían excursiones de visita a comunidades rurales y asistencia a rituales vudús. En 1945, Mabille invitó a Lam a un programa de intercambio cultural parecido. En su artículo de *Tropiques* Mabille relacionó *La jungla* con un ritual vudú en el que se venera a los loas del culto congo sin tipo alguno de jerarquía. Mabille pasó a conectar este principio etnológico y espiritual de organización social con el plano pictórico de Lam, el cual no llama la atención del espectador hacia ningún punto de enfoque, ni principio organizativo o rector. Mabille opone este sentido anárquico de comunidad a la rígida jerarquía de la sociedad fascista que todavía tenía a buena parte de Europa bajo su dominio en los primeros días de 1945. El artículo de Mabille merece ser más conocido, en particular en lo que se refiere al fermento creativo que Lam y Césaire compartían en

esa fecha. Estos mismos conceptos estructuran la poesía de Césaire de este periodo. En la conferencia de filosofía en Port-au-Prince, Césaire hizo la siguiente declaración de fe:

> L'erreur est de croire que la connaissance a attendu, pour naître, l'exercice méthodique de la pensée ou les scrupules de l'expérimentation. Même, je crois que l'homme n'a jamais été plus près de certaines vérités qu'aux jours premiers de l'espèce. Aux temps où l'homme découvrait avec émotion le premier soleil, la première pluie, le premier souffle, la première lune. Aux temps où l'homme découvrait dans la peur et le ravissement, la nouveauté palpitante du monde. (158)

> El error es creer que el conocimiento ha esperado, para nacer, el ejercicio metódico del pensamiento o de los escrúpulos de la experimentación. Así mismo, creo que el hombre nunca ha estado más cerca de ciertas verdades desde los primeros días de la especie. En los tiempos en que el hombre descubría con emoción el primer sol, la primera lluvia, el primer soplo, la primera luna. En los tiempos en que el hombre descubría en el miedo y el placer, la novedad palpitante del mundo.

A este principio básico añadió:

> C'est ici l'occasion de rappeler que cet inconscient à quoi fait appel toute vraie poésie est le réceptacle des parentés qui, originelles, nous unissent à la nature. («Poésie et connaissance» 162)

> Esta es la ocasión para recordar que el inconsciente al que hace su llamado toda verdadera poesía es el receptáculo de parentescos que, originales, nos unen a la naturaleza.

Quince años después, Césaire le declaró a Lilyan Kesteloot que él de hecho creía en la existencia de imágenes arquetípicas. En la conferencia de Port-au-Prince expuso de forma expresa que: «…ce qui émerge aussi c'est le vieux fond ancestral. … Images héréditaires que seule peut remettre à jour aux fins de déchiffrement, l'atmosphère poétique. Connaissance millénaire enfouie. Les villes d'Ys de la connaissance» 'eso que emerge también es el viejo fondo ancestral. … Imágenes hereditarias que solo pueden volver un día con el fin de descifrar la atmósfera poética. Conocimiento milenario enterrado. Las ciudades de Ys del conocimiento' («Poésie et connaissance» 167)

Cuando tomamos estas afirmaciones en serio, vemos que el «África» que emerge en la obra de Césaire en este periodo es, según él la entendió, el surgimiento de un imaginario ancestral. En principio, todos los descendientes de esclavos en el Nuevo Mundo tienen acceso a este conocimiento ancestral, solo si son capaces de sortear su facultad racional para acceder al inconsciente colectivo. Césaire continuó citando a Frobenius como una gran influencia en su pensamiento hasta la última etapa de su vida, indicando de dicho modo que esperaba que el inconsciente colectivo mostrara los rasgos que Frobenius adscribió al grupo etiópico de los pueblos de África.

En el poemario *Soleil cou coupé* [Garganta solar cortada][15] el talante profético del hablante es inconfundible. El poema «À l'Afrique» comienza del siguiente modo:

> Paysan frappe le sol de ta daba
> dans le sol il y a une hâte que la syllabe de l'événement ne dénoue pas
> je me souviens de la fameuse peste qui aura lieu en l'an 3000
> il n'y avait pas eu d'étoile annoncière
> mais seulement la terre en un flot sans galet pétrissant
> d'espace un pain d'herbe et de réclusion
> frappe paysan frappe
> le premier jour les oiseaux mourront
> le second jour les poissons échouèrent
> le troisième jour les animaux sortirent des bois
> et faisaient aux villes une grande ceinture chaude très forte. (102)
> Campesino golpea el suelo con tu azada
> en el suelo hay una urgencia que ninguna sílaba del acontecimiento puede desatar
> recuerdo la famosa plaga que tendrá lugar en el año 3000
> no hubo estrella anunciadora
> sino solo la tierra en una marea sin piedra amasando
> de espacio un pan de yerba y de reclusión
> golpea campesino golpea
> el primer día las aves morirán
> el segundo los peces aparecieron varados
> el tercero los animales salieron de los bosques
> y formaron un gran cinturón caliente y poderoso en torno a las ciudades[16].

La mezcla del pasado, del presente y del futuro en una evocación intemporal de transformación apocalíptica, así como las imágenes surrealistas, presenta un desafío al sentido de la realidad del lector. El peligro de «un gran cinturón caliente y poderoso» que amenaza a

15
Este poemario lo publicó Éditions K en París en 1948. No ha sido vuelto a publicar en Francia; Kraus Reprint publicó una reproducción fotográfica en Nendeln, Liechtenstein, en 1970.

16
Para la traducción de estos versos del poema «À l'Afrique» nos hemos guiado por la traducción de A. James Arnold y Clayton Eshleman de *Soleil cou coupé* basada en la edición completa francesa de 1948. Citamos mediante la edición de Wesleyan UP.

Plaza de la Catedral. Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam junto a la torre izquierda de la catedral. La Habana, Cuba. Fotografía de José Gomariz.

las ciudades sugiere la venganza de África contra el poder industrial de Europa y Estados Unidos. En este contexto poético la advertencia que le hace el hablante al campesino no es en absoluto una llamada a las ocupaciones agrícolas; sino que invoca la eficacia del animismo. El paralelo con el plano pictórico densamente cargado de *La jungla* sirve de ayuda. Tras una larga página con parecida imaginería que de manera gradual avanza hacia un rechazo de la religión europea, nos encontramos con este momento de epifanía en el que el hablante tiene una visión o revelación de lo que aguarda a «África» al otro lado del Apocalipsis:

> Paysan le vent où glissent des carènes arrête autour
> de mon visage la main lointaine d'un songe
> ton champ dans son saccage éclate debout de monstres marins
> que je n'ai garde d'écarter
> et mon geste est pur autant qu'un front d'oubli. (104)
>
> Campesino el viento en que resbalan las carenas
> detiene en el contorno de mi rostro la mano lejana de un sueño
> tu campo en su estropicio estalla erguido con monstruos marinos
> que no me ocupo de apartar
> y mi gesto es tan puro como una expresión de olvido.
> (*Para leer a Aimé Césaire* 117)[17]

Ahora podemos decir de manera segura que el «África» que Césaire evoca en este poema no es el continente colonizado de 1946, ni el campesino que coloca en el primer plano como actor cultural tampoco es un mero labrador. Césaire llama, de forma profética mediante la metáfora surrealista, un «África» de potencia espiritual como una imagen de esperanza y promesa. La poesía de Césaire desde aproximadamente 1939 a 1950 se enmarca en este clima de epifanías liminales puntuadas con denuncias de las graves consecuencias del colonialismo, mediante un lenguaje que con frecuencia recuerda las admoniciones y recriminaciones de los profetas del Antiguo Testamento.

La única versión del poema «A África» que está en prensa en Francia da comienzo así:

> Paysan frappe le sol de ta daba
> dans le sol il y a une hâte que la syllabe de l'événement ne dénoue pas
> je me souviens de la fameuse peste
> il n'y avait pas eu d'étoile annoncière
> mais seulement la terre en un flot sans galet pétrissant d'espace
> un pain d'herbe et de réclusion
> frappe paysan frappe
> le premier jour les oiseaux moururent
> le second jour les poissons échouèrent
> le troisième jour les animaux sortirent des bois
> et faisaient aux villes une grande ceinture chaude très forte. (*La Poésie* 189)[18]
>
> Campesino golpea el suelo con tu azada
> en el suelo hay una urgencia que ninguna sílaba del acontecimiento puede desatar
> recuerdo la famosa plaga
> no hubo estrella anunciadora
> sino solo la tierra en una marea sin piedra amasando
> de espacio un pan de yerba y de reclusión
> golpea campesino golpea
> en el primer día las aves murieron
> en el segundo los peces aparecieron varados
> en el tercero los animales salieron de los bosques
> y formaron un gran cinturón caliente y poderoso en torno a las ciudades

La mezcla de los tiempos pasado, presente y futuro que en 1948 ha preparado la escena para una intemporalidad bastante mítica, se reemplaza aquí por un pasado histórico uniforme expresado en el tiempo pretérito en francés. La perspectiva histórica ha sido intercalada con lo cual el África a la que se refiere el poema no es la de la etnografía del África etiópica colmada de la potencia animista, sino el África colonizada de la década de 1950, que se encuentra al filo de la independencia. El campesino al que se dirige el poeta ya no es el chamán que está en contacto con las fuerzas telúricas de la tierra mediante la acción de la azada, la *daba* en la versión original. Ahora se trata de un campesino colonizado que apenas consigue alcanzar una existencia frugal. La «urgencia» del segundo verso ya no se refiere a la necesidad de reconectar con el África etiópica para la salvación espiritual, como en 1948. En 1961 la única urgencia a la que el lector puede dar crédito es la independencia política de África. La conclusión del poema

17
Preferimos «saqueo» en vez de «estropicio.»

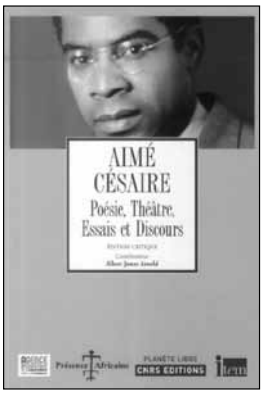
18
Esta edición de «À l'Afrique» en el volumen *La Poésie* (1994), cuyos editores son Daniel Maximin y Gilles Carpentier, sigue fielmente el texto de *Cadastre* (Seuil, 1961).

se mantiene sin cambio; pero el campo de la geografía mítica o el escenario han sido borrados para que el lector entienda con el verso «frappe paysan je suis ton fils» (golpea campesino yo soy tu hijo) solo la relación filial del martiniqués con el africano, no con la profunda relación espiritual claramente implícita en 1948.

¿Cuál es la naturaleza del gran cambio que dio lugar a que Aimé Césaire abandonara su poética de la década de 1940 y reescribiera o suprimiera a fines de la década de 1950 mucha de su poesía más innovadora? ¿Hay algún otro gran poeta de mediados del siglo XX que llevara a cabo un giro copernicano de tal envergadura en pos del pragmatismo político? En 1961 a la versión de *Soleil cou coupé* que Césaire reescribió y publicó bajo el título *Cadastre* [Catastro] le faltaban treinta y uno de los poemas publicados en 1948 y otros veintiuno fueron reescritos de la manera que he demostrado. El poeta que emerge de esta transformación es irreconocible en tanto que autor del «Cuaderno» de 1939 o del poema «A África» publicado entre 1946 y 1948. Se da también el caso de que el poeta que a partir de 1956 reescribió su obra temprana es la única cara de Aimé Césaire conocida en el mundo. Césaire consiguió enterrar con éxito su encarnación poética temprana. El equipo internacional de especialistas en la obra de Césaire que he liderado desde el 2010 preparó una edición genética de su obra literaria, la cual será publicada en París para celebrar el centenario de su nacimiento[19]. La contribución esencial de esta edición será presentar al mundo el texto de cada obra de Césaire que originalmente reveló al poeta a sus lectores en la década de 1940 y principios de la de 1950. Es más, los paralelos entre Césaire y Lam que he presentado hasta el momento representan la concepción original de la negritud tal como Césaire la trabajó desde mediados de la década de 1930 a fines de la de 1940. En mi libro *Modernism and Negritude: The Poetry and Poetics of Aimé Césaire* (1981) identifiqué una serie de intertextos bíblicos que Césaire utilizó en *Soleil cou coupé* para fortalecer su intención espiritual original. El poema «Le coup de couteau du soleil dans le dos des villes surprises» [«El tajo de navaja solar por la espalda a las sorprendidas ciudades»], por citar un ejemplo, emplea una cubierta narrativa tomada de los capítulos 13-18 del *Apocalipsis* o *Libro de las revelaciones*. En el poema vemos al hablante articular la negritud como un hombre caribeño con el don de la palabra. El mismo poema evoca a la diosa telúrica Onfale y establece un lazo con el vudú a través del término *vever* [representación gráfica para invocar a los loas del vudú haitiano]. En el poema titulado «Le bouc émissaire» [«El chivo expiatorio»] Césaire utiliza el cautiverio de Babilonia, al igual que los Negros Espirituales estadounidenses, de manera análoga a los infortunios de los esclavos en el Nuevo Mundo. Hay mucho más material de naturaleza parecida que no se puede desarrollar en el espacio de este artículo. Sin embargo, el poema «Blues» que considero como una improvisación del Salmo 137 («Por las aguas de Babilonia…») es lo suficiente corto para citarlo en su totalidad. Guarda una misteriosa resonancia con el uso que del mismo texto hace Bob Marley en su poética etiope rastafari:

> Aguacero
> beau musicien
> au pied d'un arbre dévêtu
> parmi les harmonies perdues
> près de nos mémoires défaites
> parmi nos mains de défaite
> et des peuples de force étrange
> nous laissions pendre nos yeux
> et natale
> dénouant la longe d'une douleur
> nous pleurions (*Soleil cou coupé / Solar Throat Slashed* 30)
> Aguacero
> bello músico
> al pie de un árbol desnudo
> entre las armonías perdidas
> cerca de nuestras derrotadas memorias
> entre nuestras manos de derrota
> y los pueblos de fuerza extraña
> dejamos colgar nuestros ojos
> y nativo
> perdiendo la rienda de un dolor
> lloramos.

Entre 1950, cuando Césaire publicó la primera edición de su *Discurso sobre el colonialismo*, y 1956, cuando se publicó una edición completamente revisada del «Cuaderno», el poeta martiniqués abrazó con voluntad resoluta la lucha por la descolonización de África. Su *Discurso sobre el colonialismo*, revisado en 1955, comparte con su poesía anterior solo una ira ardiente ahora libre de la proliferación polisémica de la ironía literaria. Al



19
Aimé Césaire, *Poésie, Théâtre, Essais et Discours* d'Albert James Arnold, collection Planète Libre (Paris: CNRS-Éditions, 2013).

escribir con su propia voz como «nègre» y como miembro de la Cámara de Diputados francesa, su denuncia de los males del colonialismo con frecuencia trae a la memoria a los profetas del Antiguo Testamento cuando reprendían al pueblo de Israel. En 1956 se publicaron otros dos breves ensayos que causaron gran revuelo en Francia, sus colonias africanas, Haití, y los Estados Unidos. En octubre de ese año Aimé Césaire abandonó el Partido Comunista Francés mediante una carta abierta a Maurice Thorez, Primer Secretario del partido. Césaire denunció a su partido, al cual había representado en el parlamento francés desde 1946, por relegar la cuestión racial a la lucha de clases como, de hecho, manda el marxismo ortodoxo. Los críticos han asumido, sin estudiar la materia a fondo, que Césaire de manera abrupta dejó de ser marxista-leninista. Yo he sostenido desde 1981 que Césaire nunca lo fue, pero que se había ceñido a la línea del partido de la mejor forma que pudo para alcanzar los fines políticos que, según Césaire, ningún otro partido haría suyos. Conforme conocemos más de acerca cuándo y bajo qué condiciones Césaire se unió al partido y cómo veía la disciplina de partido, mi visión del asunto ha cambiado sólo en algunos de los detalles[20].

Unas semanas antes de publicar su *Carta a Maurice Thorez*, Césaire presentó una ponencia en el Primer Congreso Internacional de Escritores y Artistas Negros en la Sorbona el 20 de septiembre. Su ponencia, titulada «Culture et Colonisation», enfureció a los delegados estadounidenses, todos miembros de la élite negra. Se sintieron obligados a negar de manera rotunda, durante el debate de la ponencia, que los afrodescendientes estadounidenses estuvieran colonizados de ninguna manera en los Estados Unidos. Más aún, mantuvieron que los Estados Unidos siempre habían sido, desde el establecimiento de la república, una nación anticolonial. Sin embargo, el Departamento de Estado le negó el pasaporte a W.E.B. Du Bois para asistir a esa misma conferencia por temor a que hiciera declaraciones anticolonialistas que pudieran ser vergonzantes para el gobierno. En su trabajo Césaire había citado a Arnold Toynbee, Alfred Kroeber, y Margaret Mead —a quien él mismo había traducido al francés— con el ánimo de desafiar a los intelectuales estadounidenses con la cuestión colonial. Una lectura rápida de «Culture et Colonisation» pudiera dar la impresión de que Césaire escribió desde una perspectiva marxista-leninista. De hecho, el poeta cita a ambos iconos del pensamiento comunista. Una lectura más detenida revela un fuerte apoyo en Frobenius, Spengler, y Nietzsche que —si se consideran de forma individual o como grupo— son anatema del pensamiento marxista. Además, cuando Césaire indaga en la naturaleza de la dominación cultural del colonizado por parte del colonizador, utiliza como referencia a Marcel Mauss —el principal sociólogo francés de aquel entonces— y a Malinowski. Una larga requisitoria que denuncia la deculturación del Tercer Mundo por parte de los poderes imperiales desde su comienzo parafrasea el concepto spengleriano de pseudomorfosis, aunque Césaire evita el uso del término. Sopesando todo lo anterior, encuentro la tesis de Césaire en «Culture et Colonisation» en consonancia con su temprano apoyo en las ideas de Frobenius, Spengler, y Nietzsche. Con el cambio de enfoque de una función reveladora de la poesía de vanguardia a una prosa exhortativa al servicio de la descolonización, Césaire, desde mediados de la década de 1950 hasta la década de 1970, se apoya con firmeza en el arte de la oratoria para persuadir a sus oyentes y lectores. Su logro llegó a tal punto que los lectores que empezaron a conocer su obra poética después de 1956 no sospechan que el poeta anticolonialista de los poemarios *Ferrements* y *Cadastre*, publicados en 1960 y 1961 respectivamente, haya abrazado otro tipo de poética[21].

¿Qué importancia tiene todo esto? Las razones principales son tres. La primera tiene que ver con la historia literaria e intelectual. Si se nos pasa desapercibida la base filosófica idealista alemana en la concepción de la negritud, no llegaremos a comprender ni qué la impulso ni cuál fue su propósito desde un comienzo. Dado que, en cuanto concepto, la negritud se invoca de manera frecuente en las discusiones del debate anticolonial de los años 50 y 60, es obvia la importancia que tiene el significado de Césaire para las ciencias sociales.

La segunda tiene que ver con la poesía y la poética. Si no sabemos hasta qué punto Césaire escribió desde una poética revolucionaria basada en los principios del surrealismo hasta la década de 1940, no podremos percibir su

20
Para estas cuestiones ver el libro de Romuald Fonkoua, *Aimé Césaire* (París: Perrin, 2010).

21
Uno busca en vano la edición de 1948 en *Negritude: An annotated Bibliography*, que Colette V. Michael publicó en1988 (West Cornwall, CT: Locust Hill Press). Ocho años después, con *Negritude and Literary Criticism: The History and Theory of «Negro-African» Literature in French* (Westport, CT: Greenwood Press, 1996) Belinda Jack resume el artículo de Césaire «Culture et Colonisation» en su totalidad en la órbita de la lucha anticolonial, sin hacer referencia alguna ni a Frobenius ni a Spengler. Tanto es así que, a partir de 1956, la intención espiritual del «Cuaderno» de Césaire de 1939, así como la intensidad profética y visión apocalíptica de *Soleil cou coupé* de 1948, han sido borradas por el poeta hasta tal punto que sus críticos no notan su presencia por debajo de los textos reescritos que Césaire eligió publicar usando los títulos originales. En consecuencia, estas referencias han desaparecido de la «historia y teoría» de la negritud en sus fase originaria.

originalidad poética a mediados del siglo XX. Para la razón tercera y final, quisiera volver a Wifredo Lam, a quién me he referido como un amigo de Césaire de por vida desde su encuentro en Martinica en 1941. El pintor cubano ilustró la edición de La Habana de 1943 del largo poema de Césaire. En 1947, Lam contribuyó con el frontispicio de la primera edición de París del «Cuaderno», el cual Césaire había ampliado considerablemente siguiendo las líneas surrealistas de la metáfora asociativa.

Poco antes de morir Lam en septiembre de 1982, le pidió a Césaire unos poemas para acompañar una serie de trabajos sobre papel bajo el título de «Annonciation.» Este fue el último trabajo que hicieron en colaboración y el único en el que Césaire fue el intérprete. Fue, en el verdadero sentido de la palabra, una labor de amor. Sin embargo, en ninguna de las obras de Césaire resulta el referente «África» más problemático. En 2011 Daniel Maximin, poeta y ensayista originario de Guadalupe que en aquel año trabajaba para el Ministerio de Cultura francés, fue el curador de la exposición Césaire-Lam que tuvo lugar en el Gran Palacio de París. El catálogo de la exposición presenta por vez primera juntos a un precio asequible los nueve aguafuertes de Lam y en páginas opuestas los poemas de Césaire interpretándolos. En un epígrafe introductorio del libro de arte, cuya lujosa producción corrió a cargo de Giorgio Upiglio en Milán, Césaire incluye un párrafo en el que Wifredo se refiere a su madrina como santera:

> Mantonica Wilson, ma marraine, avait le pouvoir de conjurer les éléments… Je l'ai visitée dans sa maison remplie d'idoles africaines. Elle m'a donné la protection de tous ces dieux: de Yemanja déesse de la mer, de Shango, dieu de la guerre compagnon d'Ogun-Ferraille, dieu du métal qui dorait chaque matin le soleil, toujours à côté d'Olorun, le dieu absolu da la création. («Wifredo Lam [texte liminaire]» en *La Poésie* 459)

> Mantonica Wilson, mi madrina, tenía el poder de conjurar los elementos . . . Yo la visité en su casa repleta de ídolos africanos. Ella me dio la protección de todos los dioses: de Yemayá la diosa de la mar, de Changó, dios de la guerra y compañero de Ogún-Herrero, dios del metal que dora cada mañana el sol, siempre al lado de Olorun, el dios absoluto de la creación.

Estas palabras son atribuidas directamente a Wifredo Lam, pero parece ser la interpretación de Césaire de sus entrevistas a su amigo cubano. La interpretación del panteón yoruba de Cuba como esencialmente africano por parte del poeta martiniqués es crucial en la relación de Césaire con Lam. Las divinidades de la religión afro-cubana son todavía dioses «africanos» en la visión que tiene Césaire de la negritud. El poemario *moi, laminaire…*, publicado en 1982, que contiene los textos con que colaboró Césaire a la serie «Annonciation» de Lam, ha recibido poca atención crítica debido precisamente a que no se corresponde con la visión heroica y comprometida de la negritud que medio siglo de comentario ceñido a líneas ideológicas ha convertido en *doxa* o verdad recibida. Los poemas que ilustran los aguafuertes de *moi, laminaire…* han sido incluso menos comentados, ya que parecen escabullirse completamente del esquema interpretativo en el que muchos investigadores se sienten obligados a encasillar la poesía de Césaire. El primer poema se titula simplemente «Wifredo Lam» e ilustra el aguafuerte que dio título a la colección de la «Annonciation»:

> rien de moins à signaler
> que le royaume est investi
> le ciel précaire
> la relève imminente et légitime
>
> rien sinon que le cycle des genèses vient sans préavis
> d'exploser et la vie qui se donne sans filiation
> le barbare mot de passe
>
> rien sinon le frai frissonnant des formes qui se libèrent
> des liaisons faciles
> et hors de combinaisons trop hâtives s'évadent
>
> mains implorantes
> mains d'orantes
> le visage de l'horrible ne peut être mieux indiqué
> que par ces mains offusquantes
>
> liseur d'entrailles et de destin violets
> récitant de macumbas
> mon frère
> que cherches-tu à travers ces forêts
> de cornes de sabots d'ailes de chevaux
>
> toutes choses aiguës
> toutes choses bisaiguës

mais avatars d'un dieu animé au saccage
envol de monstres
j'ai reconnu aux combats de justice
le rare rire de tes armes enchantées
le vertige de ton sang
et la loi de ton nom.
(*La Poésie* 461-62)

dar parte nada menos
de que el reino está sitiado
el cielo es precario
el relevo inminente y legítimo

nada excepto que el ciclo de las génesis se presenta
sin previo aviso
de explosión y la vida que se entrega sin filiación
la bárbara consigna

nada excepto el desove escalofriado de las formas
que se libran[22]
de las relaciones fáciles
y huyen lejos de combinaciones demasiado prematuras

manos implorantes
manos en oración
el rostro de lo horrible no puede ser mejor señalado
que por esas manos deslumbrantes

lector de vísceras y destino púrpuras
recitador de macumbas
hermano mío
qué estás buscando entre estos bosques
de cuernos de pezuñas de alas de caballos

todas cosas de un filo
todas cosas de dos filos
avatares con todo de un dios excitado por el saqueo
monstruos que emprenden el vuelo
he reconocido en los combates justicieros
la rara risa de tus armas hechizadas
el vértigo de tu sangre
y la ley de tu nombre
(*Para leer a Aimé Césaire* 190-91)

Se pueden detectar las trazas de las explosiones apocalípticas de Césaire en este poema, pero con un registro bien diferente del de su poesía de 1939 a 1948. Cuando leemos «que el ciclo de las génesis se presenta sin previo aviso de explosión», el poema no nos permite predecir ninguna transformación espiritual de una comunidad cultural, como era el caso de la poética anterior de Césaire. De modo semejante, la pregunta «qué buscas a través de estos bosques» tampoco admite respuesta. Mientras que el comentario de Césaire sobre Lam en su ensayística de mediados de 1940 a la década de 1970 tenía un tono triunfal, en este texto se plantea una búsqueda más modesta. Su hermano Wifredo puede aun ser un «lector de entrañas y destino púrpuras» y «recitador de macumbas», pero vemos a Césaire asumir un papel más modesto que el anterior. La incertidumbre de la poética vanguardista opera a pleno rendimiento aquí, por tanto la esperanza de cualquier referente concreto en el mundo real se desvanece. En *Modernism and Negritude* sugerí que el nacimiento de los nuevos estados independientes en las antiguas colonias de África eran el canto del cisne para la triunfante idea de la negritud implícita en la poesía temprana de Césaire. De igual importancia quizás, el objetivo espiritual que sostenía la negritud en sus comienzos parecía hueco una vez que fue necesario ocuparse de las realidades de naciones con escasos recursos que tenían que romper el tutelaje imperial. La laminaria con la que Césaire se identifica en su último poemario, publicado a sus 70 años, es un género de alga. Su longitud es de hasta 60 metros, con forma de cinta y de color pardo. En las áreas costeras afectadas por las mareas, la laminaria vive en una zona entre la tierra y el mar, sin ser ni muy terrestres ni muy oceánicas. Es una modesta criatura cuyos efectos son de gran alcance. Encuentro de gran significado que Césaire eligiera imprimir el poemario entero con letra minúscula. Esta opción muestra claramente cierta reducción de la voz poética. El poema de *moi, laminaire…* que mejor define la identidad poética de Césaire en 1982 es «calendario lagunar», que da inicio al poemario. Aquí tenemos la primera estrofa:

j'habite une blessure sacrée
j'habite des ancêtres imaginaires
j'habite un vouloir obscur
j'habite un long silence
j'habite une soif irrémédiable
j'habite un voyage de mille ans
j'habite une guerre de trois cents ans
j'habite un culte désaffecté entre bulbe et caïeu
j'habite l'espace inexploité
j'habite du basalte non une coulée
mais de la lave le mascaret
qui remonte la valleuse à toute allure
et brûle toutes les mosquées
je m'accommode de mon mieux de cet avatar

22
Preferimos la siguiente traducción del verso: «nada excepto el desove escalofriante de las formas que se liberan.»

d'une version du paradis absurdement ratée
—c'est bien pire qu'un enfer—
j'habite de temps en temps une de mes plaies
chaque minute je change d'appartement
et toute paix m'effraie
(*La Poésie* 385)

habito una herida sagrada
habito antepasados imaginarios
habito una intención oscura
habito un largo silencio
habito una sed sin remedio
habito un viaje de mil años
habito una guerra de trescientos años
habito un culto abandonado entre bulbo y esqueje
habito el espacio inexplotado
habito no una corriente de basalto
sino el reflujo rápido de la lava
que remonta el pequeño valle seco a toda mecha
y enciende todas las mezquitas
me adapto lo mejor que puedo a este avatar
de una versión absurdamente fallida del paraíso
—es bastante peor que el infierno—
habito de vez en cuando alguna de mis llagas
cambio de aposento a cada minuto
y toda paz me asusta
(*Para leer a Aimé Césaire* 164).

Este poema liminar marca la nota que guiará al lector a lo largo del poemario: *moi, laminaire…* es una mirada retrospectiva del casi medio-siglo de carrera poética de Césaire. La visión de su propia obra a principios de la década de 1980 es semejante al comentario poético sobre Lam cuando se encontraba en esa misma coyuntura. Los «antepasados imaginarios» que Césaire menciona en «calendario lagunar» son a los que de forma poética convoca y construye sobre la fundación teórica que había hallado en Frobenius y Spengler. El poema «manglar», es un comentario lacónico sobre los límites de la imaginación poética de la negritud:

il n'est pas toujours bon de barboter dans le premier marigot venu
il n'est pas toujours bon de se vautrer dans la torpeur des mornes
il n'est pas toujours bon de se perdre
dans la contemplation gnoséologique
au creux le plus fructueux des arbres généalogiques
(le risque étant de s'apercevoir que l'on s'est égaré au plus mauvais carrefour de l'évolution)
alors?
je ne suis pas homme à toujours chanter Maré Maré
le guerrier qui meurt que nul ne voit tomber
terre et eaux bave assez
poitrail d'avril
étrave
cheval
no es bueno siempre chapotear en el primer estero que aparezca
no es bueno siempre tumbarse en el letargo de los morros
no es bueno siempre perderse
en la contemplación gnoseológica
en el hoyanco más fructuoso de los árboles genealógicos
(el peligro consiste en descubrir que nos extraviamos en la peor encrucijada de la evolución)
¿y entonces?
yo no soy hombre que cante para siempre Maré Maré
el guerrero que muere y que nadie ve caer
tierra y aguas baba basta
viga maestra de abril
roda
caballo
(*Para leer a Aimé Césaire* 169).

Traducción de José Gomariz

Bibliografía

Anónimo. «À la Martinique.» *Tropiques 2* (1941): 77.

Arnold, A. James. *Modernism and Negritude: The Poetry and Poetics of Aimé Césaire*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1981.

Benitez, Helena. *Wifredo and Helena: My Life with Wifredo Lam*, 1939-1950. Lausanne: Acatos, 1999.

Cabrera, Lydia, e Isabel Castellanos. *Páginas sueltas*. Miami (Fla.): Ed. Universal, 1994.

Césaire, Aimé. «À l'Afrique.» *Soleil cou coupé / Solar Throat Slashed*. Traductores A. James Arnold y Clayton Eshleman. Middletown, CT: Wesleyan UP, 2011.

— *La Poésie*. Editores Daniel Maximin et Gilles Carpentier. Paris: Seuil, 1994.

— «Cahier d'un retour au pays natal.» *Volontés* 20 (Agosto 1939): 23-51.

— «Fragments d'un poème.» *Tropiques 1* (Abril 1941): 10-23.

— «Prophétie.» *Les armes miraculeuses*. Paris: Gallimard, 1946:

— «Wifredo Lam.» *Cahiers d'art 20-21* (1945-46): 357.

— «Poésie et connaissance.» *Tropiques 12* (Enero 1945): 158-70

— «Discours sur le colonialisme». Paris: Présence Africaine, 1950.

Fonkoua, Romuald. *Aimé Césaire*. Paris: Perrin, 2010.

Frobenius, Leo. *Histoire de la civilisation africaine*. Paris: Gallimard, 1936.

Hobsbawn, E. J. y Terence Ranger, eds. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge UP, 1983.

Irele, Abiola, ed. *Aimé Césaire: Cahier d'un retour au pays natal*. Ibadan: New Horn P, 1994.

Kutzinski, Vera M. *Sugar's Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville: UP of Virginia, 1993.

Mabille, Pierre. «Le miroir du merveilleux», *Tropiques 4* (Enero 1945): 42

Mudimbe, V. Y. *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Bloomington: Indiana UP, 1988.

Price, Sally. Reseña del libro de Jacques Leenhardt *Lam*, Paris, HC Editions 2009. *New West Indian Guide 85.3-4* (2011): 207-99.

Soyinka, Wole. *Myth, Literature, and the African World*. Cambridge: Cambridge UP, 1976.

Spengler, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes*, vol. 1 Gestalt und Wirklichkeit. Vienna: Braumüller, 1918.

— *Der Untergang des Abendlandes*. vol. 2 Welthistorische Perspektiven. Munich: Beck, 1922.

Fecha de recepción: 16/02/2014
Fecha de aceptación: 07/10/2014

Belkis Ayón. *Sikán*. 1991. Colografía. Cortesía Estate Belkis Ayón.

América sin nombre, nº 19 (2014) 166-170
DOI. 10.14198/AMENSN.2014.19.17
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Adelaida de Juan
Adelaida de Juan es Profesora Consultante de Historia del Arte y Profesora Emérita de la Universidad de La Habana. Entre sus libros se encuentran *Pintura cubana: temas y variaciones, En la Galería Latinoamericana, Del silencio al grito: mujeres en las artes plásticas*.

Presencia afrocaribeña en la pintura cubana moderna

ADELAIDA DE JUAN
Universidad de La Habana

RESUMEN

El artículo analiza la compleja encrucijada de influencias que conforman la identidad cultural de la pintura cubana moderna, prestando especial atención a la definición de los caracteres afrocaribeños que contribuyen a los procesos de transculturación en Cuba. La autora plantea plantea un análisis del imaginario afrocaribeño en obras de artistas contemporáneos de gran difusión mundial; de Wifredo Lam, René Portocarrero y Manuel Mendive, a los más jóvenes y prometedores Marta María Pérez, Roberto Diago y Belkis Ayón, cuyas obras expresan las experiencias de los afrodescendientes en Cuba.

Palabras clave: Pintura, Cuba, Afrodescendientes, Wifredo Lam, René Portocarrero, Manuel Mendive, Marta María Pérez, Roberto Diago, Belkis Ayón.

ABSTRACT

The article analyzes the complexity of the crossroads of influences that configure the cultural identity of Modern Cuban painting, paying special attention to Afro-Caribbean elements that contribute to Cuban transculturation processes. The author presents an analysis of the Afro-Caribbean imaginary in paintings by world-renown artists, such as Wifredo Lam, René Portocarrero and Manuel Mendive, as well as in the art of a younger and promising generation, that comprises artists such as Marta María Pérez, Roberto Diago, and Belkis Ayón, whose work expresses the experience of Afrodescendants in Cuba.

Keywords: Painting, Cuba, Afrodescendants, Wifredo Lam, René Portocarrero, Manuel Mendive, Marta María Pérez, Roberto Diago, Belkis Ayón.

Quisiera señalar cierto carácter cubano y por tanto caribeño de nuestra pintura moderna a través de uno de los elementos significantes de considerable importancia. Este carácter implica, en esencia, uno de los miembros de nuestra nacionalidad, aquel que, viniendo de diversas fuentes étnicas africanas, se une a las provenientes de Europa (en nuestro caso, de España) ya de por sí un híbrido secular, y, en menor medida proveniente de Asia, para dar lugar, en un proceso de varios siglos, a una nueva realidad que define nuestra identidad. Es bien sabido que nuestra mulatez no es, en las palabras de su primer y más profundo estudioso, Fernando Ortiz, «ni hibridismo insustancial, ni sincretismo, ni decoloración,

sino simplemente, una nueva sustancia, un nuevo color, un alquitarado producto de transculturación» (12). Ortiz lo abrevió con la frase latina *tertium quid*. A sabiendas de las muchas discusiones surgidas alrededor del término «afrocubano» que él creara en 1906, Ortiz mantuvo su uso al considerar que señalaba «el apellido» que permite una completa identificación genealógica. Es en este sentido que usaré tal «apellido» para dirigir la atención a la presencia de elementos en algunas obras o autores que aluden a formas y temas derivados de la ascendencia africana. Presente en toda la cuenca caribeña, el sincretismo cultural se hará sentir en el mundo del arte en múltiples ídolos, fetiches, altares, pinturas religiosas en diversas formas, «firmas,» pinturas rituales, etc. Con otras manifestaciones, especialmente evidentes en la música y la danza, constituirá una profunda base para elementos diferentes de aquellos de los opresores seculares. Quisiera ahora tocar brevemente la imaginería afrocubana desarrollada por algunos pintores modernos justamente considerados de alto valor en el mundo contemporáneo del arte.

Un caso paradigmático de la incorporación consciente a una obra de significado universal de la esencia transculturada de nuestro pueblo puede hallarse en la vasta obra de Wifredo Lam. Nacido en 1902 en Sagua la Grande, una ciudad provinciana en el centro de Cuba (donde descansan sus restos desde 1982), y después de pasar muchos años en Europa, su expresión definitiva tendrá lugar en Cuba, a partir de obras como «La silla» y, sobre todo, «La jungla,» ambas pintadas en 1943. Ya Lam conocía del arte africano por los museos europeos, así como sabía de la asimilación de los valores expresivos de esas obras por artistas de vanguardia encabezados por Picasso. Sobre todo, había ocurrido un hecho muy importante para la obra de Lam: su regreso al país natal. Debe tenerse presente que ejecutó notables dibujos florales para ilustrar la edición cubana (1943) del *Cahier d'un retour au pais natal* de Aimé Césaire. El reencuentro de Lam con su medio original será decisivo para la creación de su obra principal. Desechando la idea primaria que ciertos autores han atribuido a su pintura por el hecho de haber tenido un padre chino y una madre mulata (que ha llevado a algunos folkloristas a hablar de la «naturalmente asiática perspectiva» de su dibujo y del «ritmo tam-tam» de su composición, no hay dudas de que nuestro pintor ha sabido captar ciertas esencias de nuestra realidad en una perspectiva universal y personal al mismo tiempo. De hecho, la pintura de Lam no es de ningún modo descriptiva de elementos que representen ceremonias religiosas, ídolos o ritos. Con pocas líneas, coloca ciertos detalles que funcionan como asideros en sus detalles; sus imágenes sugieren antes que definen: la herradura, las tijeras, el cuchillo, la vasija, los cuernos, las flechas, la rueda. Cada objeto es independiente del contexto principal y se sostiene de por sí a modo de señalar lo necesario para la imaginación del espectador y promover su participación. En ningún punto esta pintura deletrea a Changó (deidad yoruba dueña del trueno y los rayos que equivale a la católica Santa Bárbara), o a Ogún (deidad yoruba de la guerra y la lucha, equivalente a San Pedro), o a Ochún (deidad yoruba del amor equivalente a la Caridad del Cobre, patrona de Cuba), ni a ninguna otra deidad: el artista solo los señala en el amplio espectro de su imaginación.

Tambor arará. Colección Fernando Ortiz. Casa de Africa. La Habana, Cuba. Fotografía de José Gomariz.

Íreme. Colección Fernando Ortiz. Casa de Africa. La Habana, Cuba. Fotografía de José Gomariz.

La simbología de Lam se refiere a uno de los «apellidos» africanos estudiados por Ortiz. Temas carnales aluden a la mujer con una referencia constante, fundamentalmente basada en los senos maternos que cuelgan como frutas maduras. Lam creó repetidamente una extraordinaria figura femenina cuyo rostro es una máscara o un estilizado instrumento dentado. La presencia masculina se da sobre todo por medio de los cuernos punzantes. En todos los casos, el ser humano no será mostrado con sus contornos tradicionales: sus elementos, a veces disjuntos, tienen una considerable independencia en tanto su expresión, como puede observarse en los pies y las manos que se agigantan al posarse firmemente sobre la tierra; en ocasiones, los ojos, desorbitados, se muestran en superficies romboidales que recuerdan los íremes ñáñigos (pequeños diablos abakuá). Pero el principal elemento simbólico en la obra de Lam se encuentra en sus motivos de fronda tratados repetidamente. Cañas de azúcar, hojas de palma, maíz, tabaco y plantas de todo tipo, siempre en flor en nuestras

tierras, se observan en muchas de las pinturas más conocidas de nuestro artista, sobre todo a partir de la década del 40 y «La jungla». Allí alcanzan un grado supremo como elementos característicos de Lam y puede observarse cómo se entretejen con símbolos sexuales, las máscaras y las tijeras, los cuernos y los rabos. Se adelantan y retroceden, son fondo y primer plano al mismo tiempo, vegetal y animal entretejidos, creación y destrucción, mito y realidad. Este carácter alegórico usa signos que se remiten a una lejana fuente africana elaborada en nuestras tierras de muchos modos.

Otros artistas cubanos han trabajado, a partir de la década de 1930, con temas provenientes de los atributos y ritos de diversas creencias mítico-religiosas de raíces africanas. Obras de Roberto Diago (1920-1955), Portocarrero (1912-1985), Manuel Mendive (1944) y, más recientemente, a partir de la década de 1990, algunos artistas jóvenes, como Marta María Pérez (1959), Belkis Ayón (1967-1999), Roberto Diago (1971), han encontrado en diversas fuentes de raíz africana el punto de partida para sus creaciones. Quisiera detenerme primeramente en la notable obra de René Portocarrero. Su interés encontró diversas direcciones durante la década de los años 40, pintando sobre lienzo o trabajando en un mural de cerámica obras en las cuales la imaginería de los brujos yoruba constituyen el punto focal: la figura sostiene el gallo del sacrificio ritual mientras el fondo se llena de elementos alados, multiplicidad de hojas vegetales y cuernos. El empleo de cuernos por brujos afrocubanos a menudo ha sido empleado en una obvia alusión a Obatalá, una de las mayores deidades del panteón yoruba, vinculado a la católica Virgen de las Mercedes. En varias ocasiones, el artista ha repetido la figura de Santa Bárbara, generalmente con su reluciente espada mientras su ropaje toca predominantemente el color rojo, una de las tonalidades de su equivalente Changó. También Portocarrero ha insistido en los «Diablitos,» nombre generalmente dado a los africanos vestidos en la moda ancestral durante las festividades que permitían a los esclavos estar en las calles durante la danza africana del Bembé.

En sus repetidas series sobre los *Carnavales*, a partir de los años 60, Portocarrero logrará expresiones extraordinarias sobre este tema. El artista se coloca en el vórtice del carnaval; este es, desde tiempos ancestrales, un festival polisémico que, a lo largo del Caribe, adquiere nuevas dimensiones. En sus atributos hay una tradición viva donde originalmente los elementos esclavos sobreviven y son ahora parte de la riqueza cultural de la nación. En su tratamiento de los carnavales de los años 70, Portocarrero ha suprimido muchos de los elementos que eran notables en sus series anteriores sobre el tema. De este modo, la entrada del movimiento y el ritmo internos del carnaval se han hecho más fluidos, haciendo alusión a la original dicotomía del carnaval caribeño en tiempo y espacio (mediodía o atardecer, calle abierta y salón cerrado) que antes indicaba. Por eso en sus obras de esta temática, el artista nos sumerge en un carnaval en el cual el sincretismo ha devenido parte sustancial; de ahí que, en sus *Carnavales*, a diferencia de otras versiones que han sido realizadas durante siglo y medio, no hay un inicial espacio vacío que separa al espectador de la escena. Para Portocarrero, su carnaval es el lugar en el cual nos movemos, respiramos y vibramos con su acompasado ritmo.

Tres décadas después de la obra definitoria de Lam, una nueva promoción de artistas comienza su producción; surgen y se forman en condiciones bien diferentes de las que rodearon las generaciones previas y se integran, con carácter propio, a la ininterrumpida línea del arte cubano moderno. Como hiciera Lam durante los años de la década de los cuarenta, un artista en particular buscará —encontrará como acertadamente apuntó Picasso— su mundo expresivo en las raíces de sus ancestros africanos. Manuel Mendive también recibió un inicial aprendizaje académico, en La Habana, pero rápidamente lo abandonó para desarrollar lo que sería su propio estilo, radicalmente diferente del de Lam en cuanto a recrear un universo de arte. En él, basado en elementos africanos, hay al inicio un voluntario primitivismo que muestra su propia escogida temática y su simbolismo. Mendive, a su manera, mantiene una tradición fuertemente enraizada de nuestro pueblo: el de su familia inmediata. Lejos de abjurar de las tradiciones de sus ancestros yoruba —los ritos, los ritmos, los cantos, el lenguaje— Mendive los fortalecerá con el entrenamiento recibido. En muchas de sus escenas aparece una figura de doble rostro. Alude a Eleguá, una de las deidades más usadas en los ritos de la santería: abre y cierra caminos, tiene que ver con la risa y el llanto, con la vida y la muerte. Este es uno de los más reiterados recordatorios en

la obra de Mendive y es uno de sus modos de imbricar una mitología simbólica con la realidad personal.

Su recuento histórico también tendrá una mirada doble. El artista mirará hacia el pasado para revivir escenas de la participación de nuestros ancestros africanos en escenas dolorosas, pero también en sus figuras heroicas como Maceo, Martí, Che Guevara, vinculados con Oyá, diosa del cementerio, en escenas de lucha por la libertad. Después de la década de 1980, Mendive continuará ofreciendo nuevas expresiones que revelan cambios en la recreación de la base yoruba. Realiza *performances* espectaculares en los que combina *body-art* con cantos, danzas y animales rituales, que a menudo desbordan los recintos del museo y la galería para salir a la calle, donde las gentes se le unen espontáneamente. Mendive ha usado en varios modos la pintura corporal y ha pasado luego a la escultura blanda, cuyo material voluntariamente adopta posiciones diversas. En años recientes, Mendive ha insistido en la pintura (acrílicos) y también ha incursionado en las esculturas de pequeño formato, generalmente trabajadas en bronce. En todas estas variantes de medios, se mantiene fiel al impulso proveniente de las creencias ancestrales y las creaciones que de ellas emanan.

Quisiera ahora detenerme en la obra de Belkis Ayón. A diferencia de otros artistas —como, por ejemplo, Roberto Diago, que privilegian la combinatoria de diversas figuras alegóricas en el lienzo sobre el cual manejan con preferencia el acrílico— Ayón trabaja con otro corpus legendario de origen africano, presente en nuestra cultura desde el siglo XIX: la sociedad secreta de ayuda mutua de los abakuá, también conocidos como de los ñáñigos. La prohibición en esta sociedad de las mujeres y los homosexuales tiene su origen en el complejo cultural carabalí: una mujer, Sikán, captura accidentalmente el maravilloso pez Tanze que otorga poder y gloria a su dueño. Los esfuerzos vanos para recapturar su voz una vez muerto dan como resultado el sacrificio ritual de Sikán. Ayón toma esta figura mítica una y otra vez en colografías. Ha declarado que «La leyenda de Sikán es un tema con el que he trabajado desde que estaba en la Escuela de Arte, y lo que siempre me ha interesado ha sido la condición de víctima de la figura femenina». Ella hace de Sikán un ser visible: exiliada, expulsada de la sociedad, al final asesinada: Ayón hace una doble transgresión. Por una parte, le da forma a la mujer, con atributos sagrados, cuando su representación visual está estrictamente prohibida por los ñáñigos. Por otra parte, se proyecta como una mujer en una sociedad patriarcal aún machista. De cierto modo, la transgresión, según los textos de Foucault, se convierte en trabajo en el límite del discurso, en el espacio donde el Otro gana espacio.

Belkis Ayón. *Sikán*. 1991. Colografía. Cortesía Estate Belkis Ayón.

Otra artista que enriquece su obra con alusiones a la santería es Marta María Pérez. Ha reiterado en numerosas ocasiones que «Todo tiene que ver con mi vida, aunque solo sea como un punto de partida.» Pérez utiliza la autofotografía en blanco y negro como medio expresivo, siempre basado en los dichos y creencias populares nacidos del rico acervo de la santería. Respeta los colores religiosos y los atributos de los santos y deidades cuando compone sus fotografías, aun cuando los colores se pierden en el tratamiento en blanco y negro. Ella siempre es el personaje principal de su obra —su compañero solo aprieta el obturador— y asume diversas posiciones y atributos fieles a los rituales de la santería. Usa su propio cuerpo para su trabajo porque siente difícil expresarse fielmente a través de otro cuerpo. En este rasgo, ella se aproxima a varias mujeres —y algunos hombres— quienes, como Cindy Sherman o, anteriormente, Ana Mendieta, mantienen sus propias imágenes como únicas protagonistas de su obra. Además de varios objetos como coronas, paños blancos, cuentas de bisutería, etc., que apuntan a diversas deidades, a veces usa barro, uno de los elementos que hace referencia a Eleguá. Marta María Pérez compone una perfecta *mise-en-scene* para sus fotografías en blanco y negro que en ocasiones son denominadas fotografías conceptuales. Decididamente no es un *performance* capturado por la cámara para así congelar un proyecto. Es una imagen fija en la cual, como ha expresado la artista, «todo tiene que ver conmigo pero no quiero personalizar, prefiero ser genérica».

Solo he mencionado a algunos artistas que han enriquecido su expresión con las fuentes culturales de las raíces africanas de nuestra nacionalidad. La apropiación del mundo mítico-religioso de los descendientes de africanos en tierras caribeñas se vincula a las tendencias actualmente de moda que se nutrieron original-

mente del período negro picassiano basado, a su vez, en la antigua escultura africana, en una suerte de *looping-the-loop*. Los caribeños han elaborado un arte que se ha nutrido de la herencia africana vigente desde los tiempos de la economía colonial de la plantación. En diversos países de la zona, la presencia africana se manifiesta en el arte reciente y constituye una producción intensa y variada.

Bibliografía

Ortiz, Fernando. «Preludios étnicos de la música afrocubana». *Revista Bimestre Cubana*, 59, (1947): 5-194.

Fecha de recepción: 23/01/2014
Fecha de aceptación: 7/10/2014

La Habana. Fotografía de José Gomariz.

América sin nombre, nº 19 (2014) 171-182
DOI. 10.14198/AMENSN.2014.19.18
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Haití Apocalypse Now

MARTIN MUNRO
Florida State University

ABSTRACT

Of all the literary and cultural traditions in the Caribbean, none has produced a body of work as rich, diverse, and challenging as that of the French-speaking islands. Informed by the great French traditions of intellectual inquiry and artistic innovation, the francophone Caribbean tradition has seen the emergence of artists, activists, and theorists such as Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas, René Ménil, Suzanne Césaire, Frantz Fanon, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé, Raphael Confiant, Maryse Condé, Jean–Price Mars, Jacques Roumain, Jacques-Stephen Alexis, René Depestre, Frankétienne, Émile Ollivier, Marie Chauvet, Dany Laferrière, and Edwidge Danticat, to name only a few. The French–speaking islands and French Guyana have therefore a long, established tradition of prolific and incisive intellectual and artistic output, and have had considerable influence across the whole Caribbean literary and cultural spectrum.

Until ten or fifteen years ago, the *départements d'outre mer* were in large part the main focus of any analysis of Francophone Caribbean culture. Since then, however, the other important French– and Creole-speaking nation, Haiti, has been the subject of unprecedented attention, both from scholars and the general public. Independent since 1804, the «first black republic» in the New World is at once a symbol of anti–colonial resistance and of postcolonial decay and economic, political, and social problems. At once years ahead of and years behind the rest of the Caribbean, Haiti demands critical attention, and in this article, I will summarize some of the major movements in Haitian literary culture, before focusing on the Duvalier period and the ways in which contemporary artists address the memory of that most traumatic period.

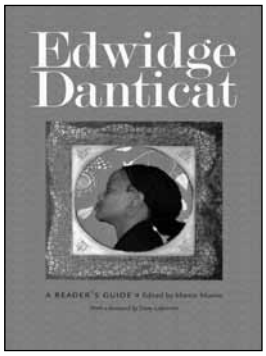
Keywords: Haiti, Edwidge Danticat, Duvalier, Apocalypse, Human Rights.

RESUMEN

De las tradiciones literarias y culturales del Caribe, ninguna ha producido un corpus tan rico, diverso y desafiante como el de las islas francófonas. Inspirado por las grandes tradiciones francesas de la búsqueda intelectual y la innovación artística, la tradición del Caribe francófono ha visto el surgimiento de artistas, activistas, y teóricos como Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas, René Ménil, Suzanne Césaire, Frantz Fanon, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé, Rápale Confiant, Maryse Condé, Jean-Price Mars, Jacques Roumain, Jacques-Stephen Alexis, René Depestre, Frankétienne, Émile Ollivier, Marie Chauvet, Dany Lafèrriere, y Edwidge Danticat por solo nombrar a unos pocos. Las islas francófonas y la Guayana Francesa tienen por tanto una larga y bien establecida tradición de producción intelectual y artística prolífica e incisiva, y han tenido una influencia considerable a través de todo el entorno literario y cultural caribeño.

Hasta hace diez o quince años, los *départements d'outre mer* eran en gran parte el foco principal de cualquier análisis de la cultura francófona caribeña. Desde entonces, sin embargo, la otra nación de habla francófona y *créole*, Haití, ha sido objeto de una atención sin precedentes, por parte de investigadores así como del público en general. Independiente desde 1804, la «primera república negra» del Nuevo Mundo es un símbolo tanto de resistencia anticolonial como de

Martin Munro
Martin Munro es profesor de Florida State University y Director del Winthrop-King Institute for Contemporary French and Francophone Studies. Entre sus publicaciones se cuentan los siguientes títulos *Shaping and Reshaping the Caribbean: The Work of Aimé Césaire and René Depestre* (2000), *Exile and Post-1946 Haitian Literature: Alexis, Depestre, Ollivier, Laferrière, Danticat* (2007), *Different Drummers: Rhythm and Race in the Americas*, 2010. Es co-editor de los libros sobre Haití *Reinterpreting the Haitian Revolution and its Cultural Aftershocks*(2006) y *Echoes of the Haitian Revolution* (2008) y editor de los volúmenes *Edwidge Danticat: A Reader's Guide* (2010) and *Haiti Rising: Haitian History, Culture and the Earthquake of 2010* (2010). Ha sido también editor y co-editor de varios números especiales de la revista *Small Axe*, dedicada a los estudios caribeños y publicada por el Departamento de Antropología de Columbia University, y es miembro del colectivo editorial de la revista. Sus artículos han aparecido en numerosas revistas especializadas entre las que se incluyen *French Studies, Romanic Review, Journal of Modern Literature, Journal of Haitian Studies, Research in African Literatures, Francophone Postcolonial Studies, Small Axe, Critique, Transition, International Journal of Francophone Studies*.



declive postcolonial, así como de problemas económicos, políticos y sociales. A la vez avanzada y rezagada en el tiempo respecto al resto del Caribe, Haití merece la atención de la crítica. En este artículo haré un recuento de los principales movimientos de la cultura literaria en Haití, para luego centrarme en el período de Duvalier y en las estrategias que los artistas contemporáneos han utilizado para indagar sobre la memoria de ese periodo tan traumático.

Palabras clave: Haití, Edwidge Danticat, Duvalier, Apocalipsis, derechos humanos.

Aunque los *départements d'outre mer* de Martinica, Guadalupe, y la Guayana Francesa han producido figuras y movimientos culturales influyentes y de singular importancia, la república de Haití tiene la más longeva y desarrollada tradición escritural de todos los antiguos territorios coloniales franceses. Las imágenes de mayor divulgación que presentan a Haití como «la más africana» de las islas del Caribe, con una población analfabeta e indigente que vive en las peores condiciones del Hemisferio Occidental, han tendido a oscurecer las ricas tradiciones de la escritura y de la vida intelectual en Haití.

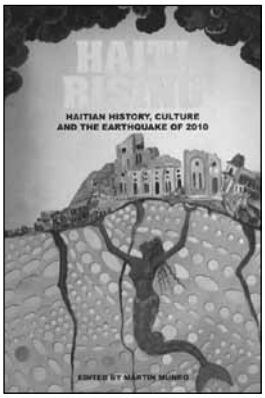
La Revolución Haitiana, que culminó con la proclamación de la Independencia el 1 de enero de 1804, representó un audaz e indignado revés a las ideas de la supremacía racial blanca que imperaban en Europa y Estados Unidos. La victoria de los esclavos en Haití, si bien sembró la alarma entre las potencias coloniales, alentó a los pueblos oprimidos a lo largo de las Américas. Sus repercusiones fueron extensas: de los escalofríos que sintieron los mercados de bienes a las sacudidas que sintieron los poetas románticos de Europa en su imaginación (Wordsworth escribió su famosa oda a Toussaint L'Overture), la Revolución Haitiana cautivó la atención internacional. Agobiada por la carga de reparaciones de guerra impuesta por los poderes coloniales, despreciada por dichos gobiernos, y dividida por conflictos raciales y sociales internos, la Haití del siglo XIX estaba encadenada tanto en el plano económico como en el social, y en muchos apartados se convirtió en el primer país del Tercer Mundo. Este resultado ofrecía un fuerte contraste con la visión que imaginaron los líderes de la Revolución: no esperaban ver a Haití convertida en una especie de África neo-primitiva en el Caribe, sino en un estado moderno y progresista. En el terreno cultural, la élite haitiana también conservó fuertes lazos con la lengua y la cultura francesas, y la mayor parte de la tradición literaria haitiana del siglo XIX estuvo marcada por la imitación de los modelos clásicos franceses.

Sin embargo, la visión de la élite como un estado postcolonial que formaba parte de Occidente se resquebrajó durante la Ocupación Estadounidense de 1915-1934. La presencia estadounidense fue una tentativa neocolonial para controlar la economía, la política, así como la cultura de Haití. De hecho, la ocupación tuvo importantes repercusiones en la cultura haitiana. En el periodo inmediatamente posterior a la revolución, la mayor parte de la escritura de Haití tomó como guía la declaración de la independencia para expresar su bien merecido orgullo por la victoria anticolonial y declarar la nacionalidad simbólica de la nueva república en un mundo donde todavía se permitía la esclavitud. Pasado el tiempo, el romanticismo europeo inspiró en Haití expresiones literarias sobre la excepcionalidad racial y cultural, lo cual dio lugar a detalladas representaciones de la tierra, de la flora y de la fauna, a menudo como una metáfora feminiza de la esencia haitiana. No obstante, la ocupación estadounidense puso en clara evidencia la realidad política de Haití, lo que dio lugar en la década de 1920 a una nueva generación de intelectuales de corte más radical. Inspirada por Charles Maurras, el pensador nacionalista francés, esta generación lanzó el movimiento indigenista para su exploración de la «auténtica» cultura haitiana. Se pensaba que esta autenticidad residía en el campesinado —la misma clase que corría el mayor riesgo de ser sometida a la influencia estadounidense— de forma especial en el fuerte sentido residual de cultura «africanizada» que persistía en el campo. Las revistas *La Trouée* y *La Revue Indigène* eran tentativas para afirmar la particularidad haitiana, al mismo tiempo que conectar con otras tradiciones literarias emergentes tales como los nacientes movimientos literarios del Harlem Renaissance y del Caribe hispanohablante. Las figuras centrales del movimiento era Jacques Roumain, Carl

Brouard, Émile Roumer, Philippe-Thoby Marcelin, y Jean-Price Mars, que en *Ainsi Parla l'oncle* (1928) acusó a la élite francófila de Haití de «bovarismo colectivo,» es decir, de negar la cultura popular haitiana la cual, según sentía Mars, tenía que ser redescubierta para así preservar la identidad de Haití. Aunque el movimiento indigenista estaba sobre todo inspirado como respuesta a la administración estadounidense, a la cual desafiaba de manera directa, la influencia indigenista continuó creciendo incluso después del fin de la ocupación en 1934. En buena parte se trataba de una *négritude* haitiana, una negritud que precedió por lo menos en quince años a las exploraciones sobre la africanidad en el contexto colonial del Caribe llevadas a cabo por Aimé Césaire. De todos los indigenistas, el legado de Jacques Roumain, fundador del Partido Comunista Haitiano, ha probado ser el más duradero. Su novela póstuma, *Gouverneurs de la rosée* (1945), es casi lectura obligada en los programas de «literatura francófona.»

La década de 1940 vio la reemergencia de la influencia metropolitana francesa en la cultura haitiana con la visita de André Breton a Haití. Breton encontró una audiencia propicia entre la nueva generación de jóvenes radicales de Port-au-Prince, entre los que destacaban René Depestre y Jacques-Stephen Alexis, cuya revista *La Ruche* abrazaba los ideales del surrealismo como medio de alcanzar sus objetivos políticos. Dichos objetivos se materializaron parcialmente con el derrocamiento en 1946 del presidente pro-estadounidense Lescot. Sin embargo, de manera inadvertida esta «victoria» condujo posiblemente al más espantoso de todos los turbulentos periodos de Haití: los años de Duvalier. La elección del presidente negro Dumarsais Estimé señaló la entrada en el poder del *noirisme*. El negrismo era una doctrina que compartía raíces con el indigenismo, pero que había derivado en la revista *Les Griots* hacia el nacionalismo negro y el misticismo vudú. En 1957, una de las figuras más importantes de *Les Griots*, Françoise Duvalier, asumió la presidencia, y así dio comienzo una espiral de violencia y declive que duró veintinueve años. La doctrina de Duvalier era una mezcla de mistificación racial, militarismo, xenofobia, y totalitarismo. La oposición era reprimida con violencia extrema por parte de los *Tontons Macoutes*, y la mayoría de los escritores e intelectuales se vieron forzados a exiliarse. Esto ha creado nuevos desplazamientos en la cultura haitiana, nuevas formas de relación, nuevas identidades para describir a autores como René Depestre, Émile Ollivier, Joel Des Rosiers, Dany Laferrière, y también Edwidge Danticat quien, al ser la primera haitiana en escribir en inglés, señala una dirección nueva y multilingüe para la escritura haitiana.

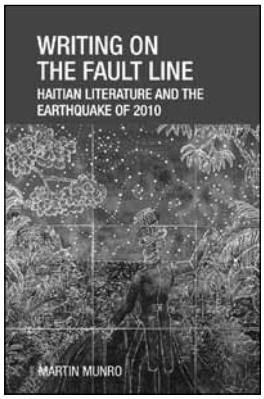
A más de doscientos años de la independencia, la dependencia de Haití de varios poderes foráneos explotadores, y su propia perpetuación de las divisiones de raza y clase heredadas de la colonia han creado una nación cuya imagen contemporánea más común son los emigrantes que intentar arribar a otras costas lanzándose a la mar en precarias embarcaciones, *boat people*, los refugiados cuya única esperanza es salir de Haití. Un número significativo de nuevas comunidades haitianas ha surgido en Francia, pero de manera más notable en ciudades norteamericanas tales como Miami, Montreal y Nueva York. El exilio se ha convertido para muchos en una manera de escapar de las degradaciones de la vida haitiana, y de asumir un lugar en la cultura y economía globales. La misma Haití se encuentra de por sí bajo una forma de exilio, un estado de separación del mundo moderno, como si la primera nación «negra» postcolonial estuviera aún pagando el precio de su insubordinación épica inicial. En el resto del artículo, me centraré de manera directa en el período contemporáneo, en cuestiones sobre la memoria y la idea del Apocalipsis asociadas con el periodo de Duvalier.



Haití Apocalypse Now
MARTIN MUNRO

Haití Apocalypse Now

Tras el terremoto del 12 de enero de 2010, el director haitiano Arnold Antonin realizó un corto titulado *Haiti Apocalyse Now*. El título es idóneo, ya que la cinta captura algo del caos terrible que barrió Port-au-Prince ese día nefasto: cuerpos esparcidos por todas partes, retorcidos, aplastados, sino destruidos, mientras los vivos intentan entender en estado de shock la realidad apocalíptica en la que se ven sumergidos. Quizás más que ningún otro suceso en la historia reciente de las catástrofes del Caribe, el terremoto del 2010 exhorta a hacer una interpretación apocalíptica del presente, y del pasado que condujo a tal calamidad. Es más, hace que la concepción de una época futura sea aún más difícil, y parece imposible pensar en el futuro salvo como,



en el mejor de los casos, un lento y tortuoso movimiento que se aleja, o gira en torno al suceso apocalíptico.

Así que en la narrativa haitiana del apocalipsis parece que apenas hubiera lugar para una redención final, la fase que sigue al «punto-cero» sobre el que Slavoj Žižek habla en su reciente libro *Living in the End Times*. Según Žižek esta fase ofrece «la oportunidad de comenzar de nuevo» (xii). En dicho sentido, y en muchos otros aspectos cruciales, el apocalipsis haitiano es un fenómeno bastante singular.

Al escribir sobre la cuestión del apocalipsis en la historia de Haití y el Caribe, Myriam J.A. Chancy, en *Framing Silence,* se refiere a un «sentido de desastre inminente» más extenso, la creencia de que el mundo en su conjunto «gravita hacia la destrucción» (*Framing Silence* 136). La importancia de la literatura haitiana, dice la autora, es que revela que «el Tercer Mundo atraviesa sus propias formas de apocalipsis» (*Framing Silence* 137). Para el Tercer Mundo y sus habitantes, escribe, «el apocalipsis ya ha comenzado» (*Framing Silence* 137). Haití se presenta como un caso extremo en este continuo apocalipsis: a merced de un sistema económico fuera de su control, Haití «vive muriendo, abasteciendo. . . al Primer Mundo con su sangre vital» (*Framing Silence* 138). Los escritores haitianos son distintos de aquellos del Norte global que han abordado la cuestión del apocalipsis (Chancy se refiere a Derrida en particular), en tanto que los primeros no toman la guerra nuclear como un «referente absoluto» del apocalipsis (*Framing Silence* 140). En cambio, el apocalipsis ya está allí, y existe en parte en la aniquilación de la memoria que es el elemento clave de la experiencia histórica haitiana y caribeña. Por lo tanto, este artículo trata de la historia apocalíptica, y la diversas formas mediante las que ciertos autores y artistas haitianos contemporáneos han buscado la manera de abordar en concreto la memoria de las dictaduras de los Duvalier de 1957-1986. Primero consideraré algunos de las formas mediante las que los dos presidentes vitalicios Duvalier, François (1957-1971) y Jean-Claude (1971-1986), crearon una realidad apocalíptica bastante singular, una realidad que continúa acechando el presente de manera bastante directa, de tal modo que el tiempo presente se vive hasta cierto punto como un *fin del tiempo sin fin*. ¿Qué papel, se pregunta el artículo en última instancia, tienen las obras de arte a la hora de inscribir y procesar la memoria apocalíptica de las dictaduras?

El primer encuentro de los haitianos con el apocalipsis ocurrió, dice Chancy, con el comienzo de la esclavitud durante la Travesía del Atlántico, e incluso después de la independencia Haití no se libró de la ideología colonial que «ha mantenido a los haitianos en un estado de opresión» (*Framing Silence* 143) desde los primeros asentamientos españoles en la isla. En el siglo XX, el pensamiento apocalíptico tomó quizás un giro más dañino y duradero con el surgimiento de los *noiristes* (negristas) y sus ideas absolutistas de raza, color, clase y cultura. Como Chancy argumenta, la designación de François Duvalier en 1957 como Presidente de Haití inauguró un nuevo apocalipsis para Haití.

El negrismo de Duvalier era de hecho una ideología apocalíptica basada en la supuesta existencia de diferencias absolutas entre el opresor y el oprimido, el blanco y el negro, y la élite y el campesinado. Para Duvalier, la historia se enmarcaba de modo semejante mediante dicotomías, y el presente y el futuro se veían como nuevas épocas caracterizadas por el derrocamiento del orden anterior. En realidad, el duvalierismo tuvo como único resultado el «deterioro de la cohesión social y la completa deshumanización de la gente» (Chancy 143). Además, condujo casi a la «aniquilación de una rica cultura», el tipo de vida *créole* que se había desarrollado durante y después de la esclavitud, y que estaba formulado mediante un modelo de relación, contacto, y evolución impredecible más que en un entendimiento de culturas como absolutamente diferentes entre sí» (Chancy 143).

El apocalipsis de Duvalier tiene sus raíces en la Ocupación Estadounidense de 1915-1934, un periodo que revitalizó la cultura intelectual haitiana de diversas maneras a menudo contradictorias. El discurso de resistencia que se construyó en dicho periodo finalmente aprisionó a la nación en una rígida idea de autenticidad cultural y racial que sirvió también como justificación ideológica para los peores excesos del régimen de Duvalier.

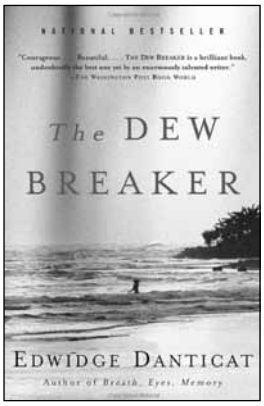
En ciertos aspectos, los propósitos declarados del negrismo eran dignos de elogio. Para Duvalier, el problema fundamental de Haití era de tipo «moral» y tenía tres causas básicas: la persistencia de la «mentalidad colonial»; la resistencia a un sistema educativo basado

en la «Historia Nacional»; y la destructora acción de los extranjeros, que habían buscado sistemáticamente «deshaitianizar el Alma Nacional» (Denis *et al*, *L'avenir du pays* 2). En esencia, este programa, de corte nacionalista clásico y anticolonial, estaba diseñado para afirmar el valor de lo local e indígena ante el extranjero y lo colonial, para «dotar de poder» a Haití mediante su «reconciliación con sus instituciones y prácticas culturales nativas» (Laguerre 106). Sin embargo, de manera crucial, al contrario de los indigenistas como Jacques Roumain, los negristas no compartían la creencia de que «no había una cultura superior, ni en el *savoir-faire* ni el *savoir-vivre*» (Troillot, *Haiti, State against Nation* 132). En cambio, el negrismo «preconizaba el poder para el pueblo y, en el proceso, usurpó el poder» (Chancy 146). Esta era, en otras palabras, una peligrosa ideología de autojustificación guiada por un sentido de injusticia y la necesidad que se percibía de lograr formas de revancha social e histórica frente a aquellos que la ideología identificaba como la causa del «mal haitiano» (Denis *et al* 2).

Duvalier fusionó su propio ser con el de la nación, y por tanto quienquiera que se le opusiera se oponía también al país entero. El terror que sembró afectó a todos los sectores sociales, ya que nadie, independientemente del color, del género, de la clase social, o de la edad estaba totalmente a salvo de la amenaza de un violento desquite. Incluso los individuos que quedaban «fuera del radio socialmente aceptado para las víctimas de la violencia de estado» no estaban exentos; la violación se usaba como una herramienta de control político; se desestimaba el rango y el estatus; y la violencia se usaba contra grupos que no tenían ningún vínculo político, tales como equipos deportivos (Trouillot, *Haiti, State against Nation* 148). El terror cobró incluso mayor intensidad debido al aislamiento de Haití, el desinterés de los gobiernos extranjeros, y de hecho por el apoyo del gobierno de los Estados Unidos al régimen de Duvalier. «Atrapada en el extremo oeste de la isla,» escribe Chancy, «Haití sufrió un apocalipsis» (147).

En el resto del artículo, más que hacer un recuento de la violencia apocalíptica del periodo de Duvalier, me interesa indagar sobre cómo la memoria de los sucesos resurge en el presente reciente y de modo especial en las obras de arte. El terror que se infligió a Haití fue en muchos sentidos «inimaginable» (Chancy 145), y aún uno siente que tiene que imaginarlo, que tiene que conjurarlo y retornar a él de nuevo con todo el horror que conlleva, de modo que los individuos y la sociedad en su conjunto de alguna manera comprendan qué pasó durante el periodo de Duvalier y pueda éste ser consignado finalmente al pasado. Si el pasado nunca se recupera de este modo en el presente, se corre el riesgo de que se convierta en el futuro, de que reaparezca de varias formas, y haga del porvenir una infinita repetición del pasado[1].

Uno de los problemas fundamentales a la hora de enfrentarnos con la memoria del periodo de Duvalier es que no ha habido un esfuerzo constante para investigar el abuso de los derechos humanos que era un rasgo fundamental del régimen. Si bien hubo una Comisión Nacional de la Verdad y la Justicia creada por Jean-Bertrand Aristide a mediados de los 90 para investigar las violaciones de los derechos humanos que tuvieron lugar durante el régimen militar (1991-1994) de Raoul Cedras, hasta la fecha no ha habido una iniciativa semejante para investigar la era de Duvalier. Dado que más de 5.500 personas ofrecieron testimonio ante la comisión de Aristide, la cual identificó 8.667 víctimas y 18.629 violaciones de los derechos humanos, uno sólo puede imaginar qué cifras podrían alcanzarse en relación con los 29 años de la era de Duvalier[2]. Quizás la ingente escala de los abusos de los derechos humanos cometidos por los Duvalier y el hecho de que casi no hubo familia que no se viera afectada por dichos abusos haría el trabajo de dicha comisión casi imposible de acometer y ejecutar. Quizás, propio de un sentir que considera que una indagación del pasado crearía más problemas políticos y sociales de los que pudiera resolver, no exista una voluntad política para formar una comisión que se ocupe de los años de los Duvalier. Aún así, en casos como los de Guatemala y de África del Sur, dichas comisiones han obtenido cierto grado de éxito, y han servido de gran ayuda para la recuperación de la memoria traumática al reconocer la existencia de abusos y validar las experiencias de las víctimas[3]. Los propósitos, a grandes rasgos, de las comisiones de la verdad pueden incluir «ayudar a las víctimas, documentar y corroborar casos para establecer reparaciones, alcanzar conclusiones firmes e irrefutables sobre los casos controvertidos y



1
Caruth, a partir de Freud, considera las formas en que los sucesos traumáticos «parecen repetirse para aquellos que los han padecido» (1). En muchos casos, escribe, «la experiencia de un trauma se repite, de forma exacta e incesante, en los actos conscientes del superviviente y contra su propia voluntad» (2).

2
«Truth Commission: Haiti,» http://www.usip.org/publications/truth-commission-haiti (consultado el 23 de noviembre del 2011).

los patrones de abuso, llevar al país hacia un proceso de recuperación nacional, contribuir a que se haga justicia» (Hayner 82).

Ante la falta de tal comisión encargada de la era Duvalier, las artes haitianas y de modo especial la literatura se han hecho cargo de importantes funciones mnemotécnicas y testimoniales. Ciertas novelas en particular se han convertido en un medio de testimoniar el sufrimiento individual y colectivo, de mantener la memoria viva y validar así experiencias que de otra manera serían relegadas al silencio y consignadas a los confines de la memoria como un trauma aún por resolver. La literatura es importante en este sentido porque, como declara Caruth, se «interesa en la compleja relación entre conocer y no conocer» (3), entre la memoria que es real, pero que es a menudo negada y se vive como si no fuera verdadera para que de ese modo el sujeto traumatizado sobreviva en el presente. De manera crucial, también, en la literatura haitiana, las obras de ficción a veces se convierten en foros en los cuales los temas del perdón, la redención, y la reconciliación se abordan de un modo que raras veces se encuentra en el discurso público y político.

Parece significativo que algunos de los más vívidos relatos literarios sobre el periodo de Duvalier se hayan publicado en el siglo XXI, a más de treinta años de la muerte de François Duvalier. De manera paradójica, cuanto más tiempo pasa, la memoria resurge más formada y completa que en el pasado, cuando se encontraba hasta cierto punto más reprimida, o bien sólo reaparecía de manera fragmentaria. Tres de las novelas haitianas más importantes publicadas en el siglo XXI abordan de manera directa las dictaduras de los Duvalier: *The Dew Breaker* (2004) de Edwidge Danticat, *Saisons sauvages* (2010) de Kettly Mars y *La mémoire aux abois* (2010) de Evelyne Trouillot. De varias formas, estas obras retornan al periodo de Duvalier y llevan a cabo un diálogo con la memoria de ese tiempo. Por ejemplo, la novela de Danticat plantea cuestiones sobre el perdón y la redención, mientras que Mars ofrece un vívido y desafiante relato de la experiencia de una familia burguesa con la dictadura, y sugiere que la gente es a veces cómplice de su propia subyugación, y por su parte Trouillot traslada el foco de atención a Simone Duvalier al inquirir sobre la memoria de la dictadura y el deseo de venganza. En la siguiente sección discutiré con mayor detalle la novela de Danticat, texto que indaga el legado y la memoria de la era Duvalier, explora los temas de la redención y la reconciliación, y comienza a sugerir un medio de acabar con el ciclo apocalíptico de la historia.

The Dew Breaker[4]

Publicado en el 2004, *The Dew Breaker* de Edwidge Danticat mantiene en común con sus dos novelas anteriores la inquietud con el exilio y la alienación, elementos asociados con «un sentido de ruptura con el pasado», según Gallagher, «y de hecho con la identidad personal» (147). En su tercera novela, Danticat amplía su preocupación por el sentimiento de pérdida y el trauma e incluye la figura paterna, el personaje epónimo a través del cual la autora explora un «conjunto nuevo y completo de dilemas éticos ligados no sólo a asuntos morales relativos al silencio, la culpa, la complicidad, la declaración, y la redención, pero también con la cuestión política de justicia y el tema de la responsabilidad hacia "terceras personas"» (Gallagher 147). En otras palabras, con su retorno al periodo de Duvalier y su audaz indagación sobre la posibilidad de una redención personal y social, este texto además de ser una obra de ficción, funciona en cierta medida como pudiera hacerlo una comisión de la verdad.

Al padre se le presenta desde el comienzo como un enigma: «Mi padre se ha marchado», escribe su hija y narradora Ka en la primera línea del libro. En el transcurso de un viaje desde su casa en Brooklyn para entregar una estatua que Ka ha hecho para una actriz haitiana, el innominado padre se fuga del hotel de Florida donde estaban alojados. La fascinación de Ka con su padre se sugiere de inmediato cuando declara que el sólo objeto de sus esculturas hasta ese momento es su padre (4). En particular, Ka parece interesada en su apariencia física y en la manera que ésta o bien revela u oculta su pasado. Su edad y modesta estatura —el padre de 65 años, con el pelo grisáceo y escaso, mide uno setenta y tres y pesa 81 kilos— sugieren la imagen de un sexagenario amable, mientras que la cicatriz de la cara sufrida, según él, durante el año que pasó en la cárcel en Haití, y la dentadura postiza que lleva como producto de haberse caído de la cama en el transcurso de una pesadilla son señales físicas de un pasado con problemas y problemático (4-5). Estos signos físicos de un

3
Para la Comisión para el Esclarecimiento Histórico de las Violaciones a los Derechos Humanos y los Hechos de Violencia que han Causado Sufrimientos a la Población Guatemalteca, ver Hayner 82-83. Para la South African Truth Commission, ver Christie.

4
El título de la novela es el apodo que se le da en *créole* al torturador que pertenece a los *tonton macoutes*. El que a primeras horas del día, camino de una redada política, al pisar la grama con las botas rompe el rocío de la mañana. Mantenemos el concepto en la lengua original de la novela.

pasado violento indican de modo indirecto que el sentido original de la palabra griega trauma era «herida», un daño infligido en el cuerpo (Caruth 3). Por tanto, los signos físicos de trauma en el padre son recordatorios visuales del pasado, de cómo el trauma físico y el psicológico están íntimamente ligados, y de que el último, aunque de manera menos patente en un principio, es a menudo tan difícil de erradicar como una cicatriz física.

Resulta sugerente que, al ausentarse el padre, la narradora examine la estatua para «asegurarse de que todavía estaba íntegra» (6-7). Además, la madera que la narradora usó para hacer la estatua tenía «imperfecciones naturales,» y por ello se aprecian algunas grietas en la obra final que le recuerdan a la artista las cicatrices del padre (7). La narradora, sin embargo, está preocupada por dichas imperfecciones y se pregunta si van a parecer «de amateur y nada intencionales, como un error», y si la madera se resquebrajará con un «simple movimiento o con la edad» (6). «¿Estará la cliente satisfecha?» (7) se pregunta de forma autoconsciente, lo cual parece ser un comentario indirecto de parte de la autora sobre su novela, una obra caracterizada por una estructura fragmentada que «escenifica las rupturas de las vidas retratadas y representa el ocultamiento, desplazamiento, y desconexión que el libro también configura temáticamente» (Gallagher 48). Por tanto, mediante la estatua y la figura de la escultora Danticat reflexiona de modo indirecto sobre su propio arte y su situación de escritora, muestra cierta ansiedad respecto a su obra y de cómo ésta será recibida por los lectores.

Una vez que la obra ha salido de las manos de la artista, sin embargo, el significado potencial de la misma escapa a su control, y serán otros los que se apropien de la obra e impongan su propia interpretación. Tal es el caso de la escultura, que el padre se lleva cuando abandona el hotel, para luego dejarla en un lago artificial cerca de una autopista (15). Las razones que tienen para hacerlo son complejas, y están relacionadas con su necesidad de redención. Al explicar por qué dejó la estatua en el lago, primero le recuerda a Ka que le dio a ella ese nombre según el concepto del Antiguo Egipto del «doble del cuerpo», el compañero del cuerpo en la vida y en el más allá (17). El padre compara el concepto de ka con la noción haitiana de *ti bon anj*, el buen ángel que guía el alma. Al nacer su hija, cuenta, le miró la cara y pensó «aquí está mi ka, mi buen ángel» (17). Cuando vio la estatua por primera vez, «quería que lo enterraran con ella» y llevársela con él al otro mundo (17). Por tanto, la estatua es para el padre una extensión de su hija, en cuanto que ambas representan para él un medio potencial de salvación, guías en la vida terrena y en la vida del más allá.

Al padre le preocupa la idea de ser juzgado: si el corazón del muerto es pesado, cuenta, «entonces la persona no puede entrar en el otro mundo» (19). Al recordar las estatuas con desperfectos que le llevaba a ver a su hija en el Museo de Brooklyn y cómo ella se fijaba más en lo que faltaba que en lo que allí había, el padre le dice que él es como una de esas estatuas, imperfecto e incompleto (20). «No merezco una estatua», continúa, antes de anunciarle la razón que motiva su conducta (20). «Ves, Ka», le dice, «tu padre era el cazador, no la presa» (20). Él no era el cautivo, revela, sino el guardián, y la cicatriz de su cara se la infligió uno de sus prisioneros, a quien disparó y mató, «como maté a muchas personas» (21-22), añade. Sin embargo, la revelación no lleva fácilmente al perdón o a la redención: Ka desearía poder darle lo que él ha estado buscando al revelarle a ella su secreto, pero como luego reflexiona, él «debe haber comprendido que las confesiones no aligeran los corazones que aun laten» (33).

De hecho, la confesión sólo conduce a más preguntas, no tanto sobre las actividades concretas del padre, sino sobre el papel de la madre de Ka, Anne, en la historia del padre. La revelación paterna suscita que Ka se cuestione si el pasado del padre explica la piedad de la madre y si la madre también está implicada en la violencia de los Duvalier. «Era cazadora o presa», se pregunta Ka acerca de su madre, «¿Fue durante treinta años discípula de la persuasión coercitiva de mi padre?» (22). Otra imagen de la madre se le aparece, en la que ésta en su juventud abraza al padre de la narradora, y Ka se pregunta en qué momento su madre decidió que lo amaba y «¿Cuándo supo que debía despreciarlo?» (23). De inmediato, el énfasis recae menos en los violentos actos del pasado que en las implicaciones que tienen para aquellos que viven en el ámbito del padre, principalmente para la madre y la hija. En el caso de la madre, las preguntas que surgen se relacionan en principio con cómo puede uno vivir con una

persona y amarla cuando uno es consciente de su violento pasado; mientras que para Ka, su dilema es el de una persona que amaba a su padre, pero que averigua que tuvo un pasado violento e intenta reconciliarse con ese nuevo saber. En contraste, el padre permanece relativamente inmutable con su imperfección, como su estatua, su ser ha sido determinado en gran parte por sus acciones pasadas, y lo único que puede cambiar para él es su relación familiar. *¿Qué bien –la novela parece preguntar– reporta el saber dicho pasado, y a quién beneficia ese saber?*

Estas preguntas resultan aún más complicadas en tanto que se hacen lejos del sitio donde tuvieron lugar los crímenes del padre. En Brooklyn, la familia es capaz de hacer una vida que parece en cierta medida desvinculada de Haití en tanto lugar, pero también de Haití en cuanto memoria, la de un pasado de cuyas repercusiones están a salvo, al menos en apariencia, en los Estados Unidos. Aunque por otra parte, la distancia física sólo acentúa los recuerdos, y ni la madre ni el padre pueden conseguir la redención o la salvación en el nuevo lugar. La pena y el trauma los siguen como compañeros de viaje; en el caso de la madre, cada vez que pasa por un cementerio neoyorquino se acuerda de su hermano, que se ahogó en el mar en Haití. Nunca se encontró su cuerpo, y ella lo imagina caminando sobre la tierra «en busca de su tumba» (71). En este caso, y en el del padre y sus víctimas, una muerte violenta parece condenar a los muertos a que acechen a los vivos, sus vidas truncas reflejan la vida fragmentada de sus victimarios, la de sus cómplices, y la de aquellas personas que están de duelo.

El pasado habita en el presente de la familia a través de Dany, uno de los inmigrantes haitianos que vive en la habitación situada debajo de la barbería del Dew Breaker. En una comunidad donde a veces el que alguien sea reconocido o el disimulo son motivos de preocupación, la cara del torturador permanece inconfundible; de modo que cuando Dany se encuentra con el Dew Breaker por primera vez, reconoce en el viejo al que mató a sus padres y esgrimió una pistola ante él frente a la casa de su familia en Haití hace muchos años (105)[5]. El tipo de trabajo que escoge el Dew Breaker resulta interesante, en tanto que requiere el contacto corporal, el corte, y la capacidad latente de poder cercenar algún miembro. También nos trae a la memoria a barberos asesinos de la talla de Sweeney Todd, y en el plano fonético «barbero» no se aparta demasiado de la palabra bárbaro. Son quizás estas connotaciones las que hacen que el corazón de Dany «corra veloz» cada vez que le cortan el pelo: suda y se agita cuando el barbero lo afeita, en una escena que recrea sin llegar a la sangre la relación víctima-torturador que los asocia con su pasado en común (106). En busca de la oportunidad de vengar a las víctimas del Dew Breaker, una noche Dany entra en el dormitorio del viejo y se pone delante del dormido barbero, considerando si lo debe matar (107). Sin embargo, abandona su impulso homicida, no es que le de pena o le haya perdonado, sino que se da cuenta de que nada de lo que haga podrá jamás explicar «porqué a una sola persona se le ha otorgado el poder de destruir su vida entera» (107). Es más, Dany aun percibe en el Dew Breaker la capacidad de matar, e incluso cuando regresa a Haití poco después, no se puede librar de la sensación de que «después de todos estos años el barbero puede cumplir con la promesa de matarlo, tal y como hizo con sus padres» (108). De hecho, la latente capacidad del Dew Breaker para matar se sugiere cuando lleno de ira reacciona ante una burla de Ka, sujetándola por la muñeca, «oprimiéndole el hueso, hasta casi partírselo», mediante un acto que sugiere la continua presencia de la ira e inseguridad que motivaron su barbarie de antaño (20).

La novela sin embargo pone el énfasis menos en los actos violentos del Dew Breaker que en sus múltiples efectos y el daño que ocasionan. Además, las víctimas directas de la violencia se sienten menos asediadas (o de forma diferente) por los sucesos que sus hijos, aquellos cuyas vidas han sido modeladas por el pasado apocalíptico y que heredan el trauma sin comprender del todo sus causas. Por tanto, cuando la novela detalla en el capítulo final uno de los crímenes del Dew Breaker, ya hemos visto sus efectos, lo cual nos hace sentir como si estuviéramos leyendo la historia hacia atrás, y que la violencia persiste como un tipo de pecado original que mancha para siempre la experiencia tanto de la víctima como del torturador, y por ende enlaza los destinos de ambos de forma inseparable. La historia de la víctima no se puede comprender sin la del torturador, y al término de la novela esa historia que faltaba se relata por fin.

La víctima en concreto es un predicador cuyos sermones radiales evocan historias bí-

5
Otra de las víctimas en la narración comenta acerca del torturador que «A nadie le prestarás nunca mayor atención. No importa cuánto haya cambiado, lo reconocería en cualquier lugar» (132).

blicas de resistencia ante los tiranos y que se refiere a Duvalier como a «nuestra bestia» (186). La narración de este crimen revela de manera simultánea parte de la historia personal del Dew Breaker, lo que sirve para explicar algunas de sus motivaciones, y complicar la relación binaria víctima-victimario. Hijo de campesinos con tierras, poco después de que Duvalier ascendiera al poder, los oficiales duvalieristas les robaron las propiedades, tras lo cual su padre «se volvió loco» y su madre desapareció, aunque quizás se fugó con un amante (191). Después de la partida de su madre, se unió a la milicia, abandonó el campo y se trasladó a la ciudad, donde asistió a un discurso de Duvalier, que a él le parece una especie de salvador y una posible fuente de redención. De pie durante horas bajo un calor intenso, mientras escucha el discurso tiene una especie de epifanía e imagina que por encima del palacio ve a «una bandada de mujeres aladas» a las que toma por «ángeles, cariátides, quizás un alma por cada uno de nosotros que estaba allí de pie bajo el sol» (193). Parece ser por tanto que las profundas razones por las que se convierte en *macoute* son bastante complejas: herido por el trauma inicial de perder tanto la tierra de la familia como a sus padres por causa de los duvalieristas, busca la salvación y la redención no en la resistencia, sino en la devoción a la fuente de sus infortunios, en la figura e ideología del torturador por excelencia, en Duvalier mismo. Por tanto, las posiciones de torturador y víctima se tornan complicadas, intricadas, y dependientes entre sí. Uno no puede convertirse en torturador, parece ser, sin ser primero víctima.

En este caso, el torturador —que mató al predicador, pero no sin antes recibir un golpe que le marcaría profundamente la cara— se convierte en potencial presa, pues teme las repercusiones de su acción, contraria a las órdenes del presidente. Con la cara ensangrentada, de súbito se convierte en una especie de víctima, carente de solaz y de salvación, que sólo encuentra en una mujer que lo toma a su cuidado y le cura la herida. Se trata de Anne, hermanastra del predicador y futura esposa del Dew Breaker. «¿Qué *te* han hecho?» le pregunta. Para él era la «pregunta más caritativa que jamás le habían hecho» (237). La pregunta, que lo sitúa en la posición de víctima, lo libera; se siente libre, «al fin escapó» de su vida anterior, a la que ya no quería volver (237). No tenía claras las razones por las que lo estaba esperando fuera del cuartel, pero siente que la mujer estaba allí para «salvarlo, llevarlo a casa y curarlo» (237). Por su parte, la mujer no es del todo consciente de lo que la motivó a salvarlo, aparte del sentimiento general de «pena profunda» y la «procesión de las penas» que comenzó en 1957 y que estaba «aun por concluir» (238). Parece ser que de igual modo que el torturador necesita una víctima, el salvador necesita algún alma perdida y desesperada que salvar. Resulta significativo que cuando dormía la noche en la que mató al predicador, el Dew Breaker soñó con su niñez y cuando trabajaba con sus padres en su jardín de Léogâne. En el sueño, toda la familia trabaja bajo la «neblina dorada» de las primeras horas de la mañana, y acto seguido las semillas que han plantado se convierten en árboles —mangos, papayas, guayabas, y aguacates (235). Su madre lo toma de la mano y lo guía hacia las hojas de una *mimosa pudica*, o «sensitiva,» que se cierra nada más tocarla y luego se abre de manera natural. El sueño es complejo, pero parece situar el sufrimiento del Dew Breaker en la conexión que tenía con sus padres y con la naturaleza, cuya ruptura aconteció en los primeros años del duvalierismo. Si este sueño se presenta como una proyección de su dolor y deseo, entonces parece ser que lo que quería en lo más profundo era cierto tipo de reconexión con aquello que le quitó Duvalier, y que todos los crímenes que cometió eran una forma de revancha por todo lo que él y su familia habían sufrido. El elemento realmente destructivo de esos actos reside en que no estaban dirigidos contra la verdadera fuente de sus males, sino contra aquellos que eran como él, aquellos que buscaban reparaciones, aunque de forma diferente, pero que se vieron atrapados en el círculo vicioso apocalíptico en el cual uno se ve forzado a convertirse o bien en víctima o en torturador, o de hecho, en ambos al mismo tiempo.

El retrato de la familia apocalíptica

Para concluir el artículo, quisiera reflexionar brevemente sobre una pintura que parece presentar de forma visual la memoria apocalíptica de los Duvaliers que Peck, Mars, y Trouillot evocan en sus obras. La conocida obra de Edouard Duval Carrié titulada *Mardi Gras au Fort Dimanche* (1992/1993) coloca a la familia Duvalier en una celda de la infame prisión de Pourt-au-Prince. Se puede inter-

Edouard Duval Carrié. *Mardi Gras au Fort Dimanche*. 1992-1993. 150 x 150 cm. Pintura la óleo. Marco elaborado por el artista. Bass Museum of Art. Cortesía del artista.

pretar como un satírico retrato de familia, una representación deliberadamente grotesca de los Duvalier, creada seis o siete años después de su partida de Haití. El espacio donde sitúa el retrato de familia es importante: en vez de pintar a la familia en los cómodos alrededores del Palacio Presidencial, presenta a sus miembros en una oscura e infecta celda de una manera que sugiere que se encuentran como en su verdadera casa; la celda es el espacio donde se deben enmarcar sus vidas y su legado histórico. La única ventana de la celda es pequeña y sirve como un reducido marco interno desde donde se vislumbra el mundo exterior, con su cielo azul celeste y su verdor tropical. Estos colores naturales contrastan con los matices del interior de la celda. Las paredes son de un verde subido de tono, que sugiere un lugar deteriorado e infecto, y que a su vez se mezcla con el verde del uniforme del general, y con el enfermizo color oliváceo de la piel de las varias figuras del cuadro. Las paredes están llenas de cicatrices y de grietas, y como adorno aparecen tres manos colgadas cuya sangre gotea por las paredes. El suelo también está agrietado, aún más que las paredes, hasta tal punto que casi parece que se va a hundir bajo el peso de la familia. De color oscuro y terroso, la superficie de la celda puede representar la tierra, que está tan dañada y llena de cicatrices que parece dispuesta a consumirlos (y quizás al resto del país) en cualquier momento.

El día concreto es también significativo: Mardigras, el último día del carnaval, el día en que las bandas del carnaval se visten con sus mejores trajes, y que marca el término de los excesos de la temporada. Por tradición es también un día para la catarsis social, en el que se reinterpreta y hasta cierto punto se resuelven las tensiones sociales que se han acumulado con el tiempo. Los Duvalier aparecen en dicho sentido como una banda macabra de carnaval que marca el fin de su reino apocalíptico. Todos los personajes, excepto Baby Doc, llevan gafas oscuras, como los *macoutes*, lo que sugiere que cada uno de ellos es tan culpable de los crímenes cometidos por los *macoutes* como la milicia misma. Dos hijas de Duvalier —Marie Denise y Ti Simone— están alineadas delante del oficial militar; la figura del centro mueve la cabeza hacia un lado como si el general estuviera apretándose contra su cuerpo. De hecho, el oficial es Max Dominique, marido de Marie Denise Duvalier, que era también el amante de todas las hijas de Duvalier (Nicole está representada en la parte anterior izquierda de la pintura). A la izquierda, está el arzobispo Ligondé (tío de Michèle Bennet, esposa de Jean-Claude), con parte de su cruz dorada metida en la cintura, como un arma. Sus hábitos son de color rojo únicamente en la parte superior, mientras que el resto de su vestimenta se mezcla con los colores oscuros del resto del grupo. La imagen sugiere que la familia Duvalier, al igual que ha hecho con los militares, ha coaptado a la iglesia y que todos deben alinearse con la familia ante el pueblo para este cuadro, que es también una especie de imagen de archivo policial de los acusados de la nación.

El centro de la pintura lo ocupa el triángulo de Papa Doc, Simona, y su hijo Jean-Claude. Aunque lleva muerto más de veinte años, el viejo dictador todavía viste de manera impecable de traje negro y con sombrero que trae a la memoria a Bawon Samdi, figura del Vudú guardiana de los cementerios. Su calavera aparece medio carcomida, lo cual sugiere que continúa acechando Haití como uno de los muertos y como un ser que en cierto sentido todavía sigue vivo. Simone viste traje de viuda, mientras que la cesta de picnic que lleva, de la cual sobresale una mano cortada, nos la presenta como un personaje folclórico, una bruja, o una tenebrosa madre de la nación que va sembrando muerte entre la población que va repartiendo muerte al resto de la familia.

Todos los ojos están fijos en la figura de Jean-Claude Duvalier, que destaca con su vestido blanco de novia. Aunque está en el primer plano de la pintura, parece más pequeño en comparación con las otras figuras que le hacen sombra. Sus ojos —los únicos que vemos— parecen reflejar nerviosismo y miran hacia el grupo que está detrás de él, como si les estuviera pidiendo dirección o guía. Ninguna respuesta se escucha por debajo de las gafas oscuras de los otros, y Jean-Claude Duvalier permanece temeroso como una absurda parodia de un dictador con mano dura. Su *cross-dressing* es la referencia más directa al carnaval, y parece evocar a figuras como

los *pisse-en-lit* del carnaval de Trinidad, o más directamente, a los *masisi* (gays), cuyo «*cross-dressing* consiste en llevar largos camisones» durante el festival (McAlister 75). Dichas bandas de carnaval proceden de las sociedades del vudú formadas por congregaciones gay, y en este sentido el vestido de Jean-Claude es una referencia a los rumores de que su madre fue iniciada como una vudú mambo, además de la «presunta confusión sexual» (Cosentino, «Baby on a blender» 138) del mismo Duvalier. En este contexto, la pistola que sostiene junto a la entrepierna, semeja aún más un objeto fálico, una señal externa de su virilidad que no parece convencer a nadie en la sala, y a él menos que a nadie.

Creada a principios de la década de 1990, esta obra sitúa a los Duvalier tanto vivos como muertos en más o menos un mismo plano. Parece que importa poco si uno está vivo o muerto. La pintura parece sugerir que el *dechoukaj*, o el desarraigo del duvalierismo, que siguió a la partida de los Duvalier ni ha acabado con ellos ni con su memoria; las manos cortadas sobre las paredes y en la cesta de Simone están frescas de sangre. A la familia no se le ha hecho desaparecer. Todavía está en Haití, situada en un espacio físico —la cárcel— que es el lugar de la memoria viva, memoria que no está del todo confinada a las paredes de la celda, en tanto que la ventana mira hacia la ciudad y la nación. Las resquebrajaduras de las paredes y del suelo sugieren la relativa fragilidad de la prisión, y que con el paso del tiempo las grietas están sujetas a aumentar hasta hacerse lo suficientemente grandes como para que escapen los reclusos y circulen libremente por el paisaje apocalíptico que tanto contribuyeron a crear.

La pintura tiene en este sentido algo de profética. La tierra finalmente se abrió de manera dramática el 12 de enero del 2010, y al suceso apocalíptico le siguió sólo un año después el retorno a Haití de Jean-Claude Duvalier. Resulta extraordinario que una multitud de miles de seguidores fuera a recibirlo al aeropuerto. Por otra parte, opositores de antaño como Michèle Montas, la viuda del famoso presentador de radio y activista Jean Dominique, lanzaron sin demora una acusación legal contra Duvalier, por lo que fue arrestado con cargos por robo, corrupción y apropiación indebida de fondos del estado. Su regreso a Haití fue un suceso trascendente: parece como un fantasma del pasado, un recuerdo espectral de los temibles efectos de la era Duvalier, y de las formas mediante las cuales el pasado reaparece en Haití, y de cómo la historia gira en torno a ciclos que se repiten. Su juicio, si es que llega a celebrarse, sin duda agitará aún más esa memoria y contribuirá a determinar si los Duvalier acabarán consignados en la memoria colectiva o si seguirán siendo una plaga en el presente haitiano. Todo ello nos recuerda que el sentido original de la palabra griega αποχαλυφισ es descubrimiento, revelación. El daño físico, material y humano que causó el terremoto ha puesto al descubierto de manera dramática las estructuras políticas y sociales que crearon las condiciones para el terrible y apocalíptico suceso que fue la era de los Duvalier. Por ahora, sin embargo, todavía no queda claro si ese des-cubrimiento y el retorno de Jean-Claude Duvalier marcan la fase final en el brutal ciclo histórico o son una profecía, un presagio de un descenso aun más profundo en el apocalipsis.

Traducción de José Gomariz

Bibliografía

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1996.

Chancy, Myriam J.A. *Framing Silence: Revolutionary Novels by Haitian Women*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997.

Christie, Kenneth. *The South African Truth Commission*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2000.

Cosentino, Donald. «Baby on the Blender: A Visual History of Catastrophe in Haiti». *Small Axe.* Nov. 2011: 134-54.

Danticat, Edwidge. *The Dew Breaker*. New York: Alfred A. Knopf, 2004.

Denis, Lorimer, François Duvalier, Michel Aubourg, and Léonce Viaud. *L'Avenir du pays et l'action néfaste de M. Foisset*. Port-au-Prince: Imprimerie de l'État, 1949.

Gallagher, Mary. «Concealment, Displacement, and Disconnection: Danticat's *The Dew Breaker*.» In *Edwidge Danticat: A Reader's Guide*, ed. Martin Munro. Charlottesville: University of Virginia Press, 2010. 147-60.

Hayner, Priscilla B. *Unspeakable Truths: Transitional Justice and The Challenge*

of Truth Commissions. 2nd edition. New York: Routledge, 2011.

Laguerre, Michel S. *The Military and Society in Haiti*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1993.

MacAlister, Elizabeth. Rara! Vodou, Power, and Performance in Haiti and Its Diaspora. California. University of California Press, 2002.

Trouillot, Michel-Rolph. *Haiti: State Against Nation—The Origins and Legacy of Duvalierism*. New York: Monthly Review, 1990.

Žižek, Slavoj. *Living in the End Times*. London: Verso, 2010.

Fecha de recepción: 06/03/2014
Fecha de aceptación: 07/10/2014

Edouard Duval Carrié. *Mardi Gras au Fort Dimanche.* 1992-1993. 150 x 150 cm. Óleo sobre lienzo. Marco elaborado por el artista. Bass Museum of Art. Cortesía del artista.

América sin nombre, nº 19 (2014) 184-185
DOI. 10.14198/AMENSN.2014.19.19
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Nancy Morejón. Fotografía de Daisy Salas.

Nancy Morejón

Poeta y ensayista, Nancy Morejón (La Habana, 1944) es una de las grandes voces de la poesía cubana de mayor proyección mundial. Su labor poética ha sido reconocida a nivel nacional con la Distinción por la Cultura Nacional y el Premio Nacional de Literatura (2001). En el ámbito internacional ha recibido, entre otros galardones, la medalla Víctor Hugo (2009), que le fue concedida por la UNESCO en París; el Premio Rafael Alberti (2007); Escritora Gallega Universal (2008), el Premio LASA 2012; además de la Orden de las Artes y Letras de la República Francesa (2013). La Universidad Cergy-Pontoise de París le concedió un doctorado *Honoris Causa* (2009). Es miembro del Consejo Asesor de la Organización de Escritoras de África (OWWA) y miembro permanente del jurado del Premio Carbet del Caribe, cuyo fundador fuera el escritor martiniqués Édouard Glissant. Fue directora (1993-1995) de la editorial PM de la Fundación Pablo Milanés y del Centro de Estudios del Caribe de Casa de las Américas (1986-1993), institución cultural donde continúa como asesora. Presidenta (2008-2014) de la Asociación de Escritores de la UNEAC, desde el 2012 es Directora de la Academia Cubana de la Lengua. Su poesía ha sido traducida a numerosos idiomas, incluido el inglés, el francés y el alemán. Entre sus recientes poemarios se encuentran *Peñalver 51* (2009), *La Habana expuesta* (2012) y *Querencias / Homing Instincts* (2014).

Mujer negra

NANCY MOREJÓN

Todavía huelo la espuma del mar que me hicieron atravesar.
La noche, no puedo recordarla.
Ni el mismo océano podría recordarla.
Pero no olvido el primer alcatraz que divisé.
Altas, las nubes, como inocentes testigos presenciales.
Acaso no he olvidado ni mi costa perdida, ni mi lengua ancestral
Me dejaron aquí y aquí he vivido.
Y porque trabajé como una bestia,
aquí volví a nacer.
A cuanta epopeya mandinga intenté recurrir.

Me rebelé.

Su Merced me compró en una plaza.
Bordé la casaca de Su Merced y un hijo macho le parí.
Mi hijo no tuvo nombre.
Y Su Merced murió a manos de un impecable *lord* inglés.

Anduve.

Esta es la tierra donde padecí bocabajos y azotes.
Bogué a lo largo de todos sus ríos.
Bajo su sol sembré, recolecté y las cosechas no comí.
Por casa tuve un barracón.
Yo misma traje piedras para edificarlo,
pero canté al natural compás de los pájaros nacionales.

Me sublevé.

En esta tierra toqué la sangre húmeda
y los huesos podridos de muchos otros,
traídos a ella, o no, igual que yo.
Ya nunca más imaginé el camino a Guinea.
¿Era a Guinea? ¿A Benín? ¿Era a
Madagascar? ¿O a Cabo Verde?

Trabajé mucho más.

Fundé mejor mi canto milenario y mi esperanza.
Aquí construí mi mundo.

Me fui al monte.

Mi real independencia fue el palenque
y cabalgué entre las tropas de Maceo.
Sólo un siglo más tarde,
junto a mis descendientes,
desde una azul montaña,

bajé de la Sierra

Para acabar con capitales y usureros,
con generales y burgueses.
Ahora soy: sólo hoy tenemos y creamos.
Nada nos es ajeno.
Nuestra la tierra.
Nuestros el mar y el cielo.
Nuestras la magia y la quimera.
Iguales míos, aquí los veo bailar
alrededor del árbol que plantamos para el comunismo.
Su pródiga madera ya resuena.

Casa de los esclavos. Hueco por donde se ve el océano que forzados habrían de cruzar los africanos para nunca más retornar a Africa. Île de Gorée. Dakar, Senegal. Fotografía de Ciara Rivera.

Palacio de los Capitanes Generales. Antonio Fernández Trevejos y Pedro Medina. Casa de Gobierno, c. 1776–1791. Plaza de Armas, Havana, Cuba. Fotografía de Paul Niell.

NEGRO

Tu pelo,
para algunos,
era diablura del infierno;
pero el zunzún allí
puso su nido, sin reparos,
cuando pendías en lo alto del horcón,
frente al palacio
de los capitanes.
Dijeron, sí, que el polvo del camino
te hizo infiel y violáceo,
como esas flores invernales
del trópico, siempre
tan asombrosas y arrogantes.
Ya moribundo,
sospechan que tu sonrisa era salobre
y tu musgo impalpable para el encuentro del amor.
Otros afirman que tus palos de monte
nos trajeron ese daño sombrío
que no nos deja relucir ante Europa
y que nos lanza, en la vorágine ritual,
a ese ritmo imposible
de los tambores innombrables.
Nosotros amaremos por siempre
tus huellas y tu ánimo de bronce
porque has traído esa luz viva del pasado fluyente,
ese dolor de haber entrado limpio a la batalla,
ese afecto sencillo por las campanas y los ríos,
ese rumor de aliento libre en primavera
que corre al mar para volver
y volver a partir.

(De *Piedra pulida*, 1986)

Mujer negra
NANCY MOREJÓN

Roberto Diago. *Cuba sí!* 2000. Técnica mixta / yute. 200 x 300 cm. THEO Habana Collection.

América sin nombre, nº 19 (2014) 187-198
DOI. 10.14198/AMENSN.2014.19.20
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Daisy Rubiera Castillo
Daisy Rubiera Castillo es escritora e historiadora. Fue fundadora del Centro Cultural Africano «Fernando Ortiz» en la ciudad de Santiago de Cuba. Miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas y de la Asociación Yoruba de Cuba. Entre sus libros se encuentran, además de la edición en español de *Reyita*, *Desafío al silencio* y *Aires de la memoria*. Su último libro, del que es co-autora junto a Inés María Martiatu, lleva por título *Afrocubanas. Historia, pensamiento y prácticas culturales*.

Reyita y yo: A manera de introducción

DAISY RUBIERA CASTILLO
La Habana, Cuba

Durante mucho tiempo me motivó la invisibilidad de las mujeres negras en los textos maestros de la historia y la literatura cubanas. Lo que me hizo trazarme un proyecto personal para ir llenando, en parte, ese vacío. Sabía que para ello tenía que librar una fuerte batalla contra aquel silencio. Batalla que decidí ganar fuera de los archivos y bibliotecas a partir de la narración de las propias mujeres negras. Proyecto que inicie de forma casual, cuando en 1992 sostuve una conversación con Reyita relacionada con una investigación que estaba realizando sobre la mujer negra durante el período colonial cubano. Aquello la motivó y estimuló a contarme algunos aspectos de su vida, de su familia paterna y materna. Desde sus primeras narraciones comprendí que la importancia de su narración no era solamente por la opresión de la que fue víctima por ser mujer, pobre y negra en la sociedad y momento histórico que le tocó vivir, sino porque su relato tenía, además, el peso de varias generaciones.

En aquel momento decidí, centrar mi trabajo en la historia de vida de aquella mujer. Así, apareció mi testimoniante, que no la seleccioné, ella se ofreció. No tuve necesidad de ningún acondicionamiento psicológico para iniciar las entrevistas, hubo una relación diferente, única, la relación madre/hija, porque Reyita era mi madre. Todo lo cual me permitió enfrascarme con ella en largas y fluidas conversaciones, que, por momentos, parecieron una conspiración entre las dos, porque no participaron ninguno de mis hermanos o hermanas.

Reyita resultó ser una narradora con una rica memoria, la que se fue despertando paulatinamente en la medida en que la estimulaba e incitaba, hasta que abrió todos los pliegues de su voz para reconstruir una historia que testimoniaba casi la totalidad de su vida. Y a través de la cual ofrecía, también, información sobre una clase, un grupo racial, acontecimientos para muchos y muchas desconocidos, conocidos mal o, narrados desde un punto de vista que no representaba la visión de aquellos y aquellas que fueron víctimas de la historia, como por ejemplo la masacre cometida en 1912 contra quienes integraban el Partido Independiente de Color, sus simpatizantes o sencillamente por ser negros o negras.

La utilización del testimonio como uno de los métodos de la Historia oral me posibilitó que Reyita se representara a sí misma al convertir su voz subalterna y privada en voz pública para restituirle al discurso sobre la nación una voz que siempre fue usurpada, la voz de las mujeres negras.

Daisy y Reyita. Cortesía de Daisy Rubiera Castillo.

Conocer bastante de su vida me permitió situar su memoria en el tiempo y el espacio al hacerla hablar. Era necesario que pasara revista a su pasado a partir de su necesidad, su deseo de abrir su corazón o de mi interés profesional. No hubo tensiones entre las dos, como entrevistada y entrevistadora. Eso facilitaba, hasta cierto punto, mi trabajo. No obstante, para poder estimular el fluir de la conversación, tenía que preguntar y, por momentos, «exigir.» Exigencia que ella sentía, por ejemplo, cuando hablamos de la muerte de uno de mis hermanos y me dijo: «No quisiera hablar de aquello… pero como tú dices que es necesario, voy a hacer un esfuerzo» (127). Más adelante, refiriéndose a ese mismo asunto se quejó: «¿Por qué me haces hablar de aquello…?» (127). Era claro que por un meca-

1
Utilizo raza para referirme al color de la piel.

2
Alberto Abreu. Presentación de la sexta edición de *Reyita, Sencillamente*. Casa de las Américas, La Habana, febrero 2011.

nismo de supervivencia, su mente tratara de esconder los momentos dolorosos.

Consciente de que le provocaba un reavivamiento de sufrimientos pasados u ocultos, pero desde una posición humana y con mucho amor, a la vez que me alejaba, por lo que también aquello significaba para mí, trataba de romper la mudez que ella me imponía. Era importante saber, de su propia voz, cómo había experimentado, no solo aquel dolor, sino todos los momentos de su vida.

Escribí el libro en primera persona, lo organicé cronológicamente con retrospectivas en el tiempo. Utilicé en el texto muchas de las interrogantes que ella empleó mientras conversábamos, por ejemplo: ¿Cómo? ¿Yo? ¿Tú entiendes? Fue un trabajo difícil, las dificultades mayores fueron mantener sus códigos gestuales, rítmicos y melódicos mientras organizaba, con un significado histórico y literario, su discurso testimonial para convertirlo en escritura sin que perdiera su esencia. Lo subtitulé: «Testimonio de una negra cubana nonagenaria,» para marcar género, «raza,»[1] nacionalidad, edad, ya que su protagonista sin proponérselo, lo había titulado cuando al responder a una pregunta dijo: «prefiero ser Reyita, sencillamente» (63). Preparado el original, integré documentos, datos de archivo, notas y, como elemento que consideré importante, fotos del álbum familiar y tomadas a aquellos efectos.

En ese libro, según el crítico y ensayista Alberto Abreu «lo interracial y la familia deviene en red y lugar de la memoria, el espacio propicio para la indagación reflexiva, problematizadora, que dialoga, arroja nuevas luces interpretativas sobre la historia monumental» (333). Pero *Reyita, sencillamente* no es simplemente una historia de vida o un relato familiar, sino que al ser la voz de la sujeta hablante una voz negada y excluida históricamente y Reyita posesionarse como mujer negra al narrar a través de su historia la otra cara de la nación, el otro lado de lo que ser una cubana negra significa, resulta «un suceso verdaderamente perturbador para una historiografía donde el sujeto blanco, androcéntrico y letrado tradicionalmente ha desempeñado el rol de ventrículo del sujeto[y la sujeta] negro»[2].

Para las personas que no han leído el libro les diré que su protagonista, María de los Reyes Castillo, familiarmente conocida como Reyita, nace unos meses antes de la instauración de la República neocolonial; en la cual, con las nuevas condiciones creadas por el recrudecimiento del racismo y la discriminación racial, se le negaba a la población negra todos los derechos por los cuales habían luchado durante las guerras de independencia.

Durante las entrevistas Reyita manejó el tiempo de acuerdo con sus recuerdos, en una ruptura con la continuidad del tiempo transcurrido. A pesar de aquel movimiento, su testimonio mantuvo cierta cronología, la que se cortaba, generalmente, cuando hablaba del presente. Siempre su narración más detallada fue del pasado, como si quisiera romper lo que el silencio insistía en proteger. De ahí que el estigma por el color de su piel, marcó todas las etapas de su narración: cómo fue construyendo su identidad como mujer negra; cómo su discurso se vuelve político al narrar lo relacionado con su incorporación al movimiento de regreso a África dirigido por Marcus Garvey, para ir a formar «una comunidad de negros con negros» –como me dijo– en aquel continente lejano que, aunque ella no sabía donde quedaba, Tatita, su abuela africana, le enseñó a querer, a respetar y donde Reyita imaginó que su abuelita «había volado» después que falleció.

Frustrada y decepcionada ante el fracaso de aquel movimiento, consciente del enfrentamiento que tenía que hacer al racismo imperante en el país, tuvo que arrogarse algunas facultades, entre ellas, elegir al hombre blanco como pareja, «obligada» como estaba a rebasar los límites del color de su piel, para proteger a su futura descendencia de la discriminación de la cual ella fue víctima, lo que se explica cuando me dijo: «Y está de más decir, ahora, que amo a mi raza, que amo a los negros, pero casarme con un blanco en aquella época era vital» (59). Libertad que se tomó pero que no estuvo exenta de ciertas y dolorosas concesiones que hace evidente su pertenencia a un grupo racial subyugado, discriminado, carente de derechos. Reyita no se equivocó al hablar de la problemática racial cubana cuando planteó: «¡queda mucho por hacer!» (27). Aún muchas cubanas y cubanos, de cualquier color de piel, nos encontramos enfrascados y enfrascadas en una batalla contra el racismo y la discriminación racial, uno de nuestros desafíos actuales.

En su manejo del tiempo, al hablar del presente también hizo referencia a lo que más la enorgullecía, lo que ejemplificó con

una carta que le enviara una de sus nietas en la que, entre otras cosas, le decía: «La grandeza de su alma y de su corazón, su ternura y sabiduría han dado grandes frutos en esta inmensa familia que Usted ha forjado como el herrero, siempre junto al yunque. Todo lo que somos se lo debemos en gran medida a Usted» (152-53).

Carta que le hizo expresar: «Eso fue lo que obtuve de mi lucha y de mi sacrificio. ¡Esa es mi familia!» (153). Porque la valoraba en gran medida, y en esa dirección siempre tuvo un proyecto, una intención, un sitio para el futuro. De ahí su fuerza, su vitalidad, su trasgresión al querer soñar, algo no permitido para las mujeres y, menos para las negras, en aquellos tiempos.

La solidaridad fue otro de los aspectos que distinguieron a Reyita. Su máxima expresión el desvelo y el amor con que cuidó a los hijos e hijas de otras mujeres que por razones fortuitas o de otra índole no lo pudieron hacer ellas mismas. Ese sentimiento la llevó a utilizar los conocimientos heredados por transmisión oral de su abuela africana, sobre las propiedades medicinales de las plantas, en función de los más desposeídos, de los que sufrían el descuido del sistema de salud imperante en aquella época en Cuba.

Reyita identificó temprano las causas clasistas y discriminatorias de la prostitución. De igual y temprana manera reconoció el derecho de las personas a escoger y expresar su preferencia sexual. Tuvo un alto concepto de la amistad. Valores todos ellos que conformaban la personalidad de aquella mujer.

La religión tuvo su incidencia en la espiritualidad de Reyita. Aunque asumió las creencias religiosas de forma muy particular, siempre estuvo presente el sincretismo religioso que marca la religiosidad popular cubana.

En la Conferencia Magistral impartida en el Aula Magna de la Universidad de la Habana en el 2005, el historiador inglés Paul Thompson planteó:

La Historia oral se conoce mejor al registrar, el grabar a aquellas personas que no tienen reconocimiento en la historia los pobres, las minorías étnicas, mejor las mujeres que los hombres, las personas de la raza negra que las de la raza blanca**.** Por eso el libro Reyita es un clásico de la historia oral porque es la historia de una persona que usted no pudiera encontrar de ninguna otra forma, la historia de una mujer negra[3].

Reyita, sencillamente tiene seis ediciones en diferentes idiomas: español, inglés, alemán. Múltiples referencias en el marco académico nacional e internacional. Se utiliza como libro de texto en distintas universidades extranjeras. Ha servido de base para tesis de maestrías, doctorados, y para los documentales *Blanco mi pelo, negra mi piel* de la realizadora cubana Marina Ochoa, presentado en el Festival de Cine Latinoamericano de 1996, y *Reyita*, de las realizadoras españolas Oliva Acosta y Elena Ortega, estrenado en el mismo festival en el año 2006. Este último ha participado en 30 festivales internacionales en diferentes países y continentes, en muchos de los cuales ha sido galardonado. Subtitulado al árabe inauguró el I Festival de Cine Árabe-Iberoamericano Realizado por Mujeres en el Cairo, Egipto en el 2008. Este último documental es un triangulo entre la historia, la ficción y la protagonista. Es un diálogo entre el libro y familiares, amigas, amigos, vecinos y vecinas de Reyita, con un gran respeto a la individualidad y diversidad de criterios de cada persona entrevistada.

En *Reyita, sencillamente* y en los documentales citados se alza la voz de los excluidos y excluidas, como un aporte a la historia de dolor y sufrimiento de las y los afrodescendientes de Cuba y de los países colonizados, que, la mayoría de las veces, se ha mantenido muda e indiferente ante ese sufrimiento. Y en los que, como bien Reyita dijo: «¡Queda mucho por hacer!».

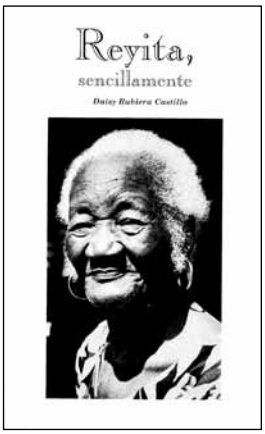
Pero *Reyita, sencillamente* es una historia que «nos conduce por un mundo de violencia simbólica de desarticulación, fracturas de una ciudadanía subyugada (…) que vivió desde su ser mujer negra. Un texto de memoria que el sujeto como hablante se nos da y se nos esconde como si no quisiera ser atrapado, asimilado por ese saber académico creador de su propia subalternidad» (2).

3
Tomado de la grabación de la Conferencia.

Bibliografía

Alberto Abreu: *Los juegos de la escritura o la (re)escritura de la historia.* Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2007.

Daisy Rubiera: *Reyita, sencillamente*. Editorial Pro Libros, La Habana, 1996.



REYITA, SENCILLAMENTE

Blanco mi pelo, negra mi piel: ¿Quién soy?

Yo soy Reyita, una persona común y corriente. Una persona natural, respetuosa, servicial, honrada, cariñosa y muy independiente. Para mi mamá fue una desgracia que yo fuera de sus cuatro hijas la única negra. Siempre sentí la diferencia que hubo entre nosotras; porque el afecto y el cariño de ella hacia mí no era igual al que sentía por mis hermanas. Me corregía en mala forma, a cada rato me decía: «La negra ésta, la "jocicúa"[1] esta.» Siempre me sentí desairada por ella.

Yo fui víctima de una terrible discriminación por parte de mi mamá. Pero si a eso se suma la que había en Cuba, se podrá entender por qué nunca quise un marido negro. Yo tenía una razón importante, que lo explica todo ¿sabes? No quería tener hijos negros como yo, para que nadie me los malmirara, para que nadie me los vejara, me los humillara. ¡Ay, sólo Dios sabe...! No quise que los hijos que tuviera sufrieran lo que sufrí yo. Por eso quise adelantar la raza, por eso me casé con un blanco.

Tuve una etapa en que padecí mucho el Día de Reyes. Era muy triste para los pobres hacerles creer a sus hijos en la existencia de los Reyes Magos, y no poder –aunque fueran buenos y se portaran bien– complacerlos con lo que pedían en las carticas que hacían. También resultaba muy triste quitarles aquella ilusión. ¡Con cuánto amor ponían las yerbitas, el agua, los dulces, al lado de sus zapaticos, dentro de los que dejaban sus carticas! Yo no podía aguantar los deseos de llorar al ver sus caritas tristes, decepcionados porque lo que encontraban en nada se parecía a lo que habían pedido.

Sufrí mucho el Día de Reyes; y con más razón porque ese es el día de mi cumpleaños: nací un 6 de enero, el de 1902, por eso me pusieron María de los Reyes. Eso fue en «El Desengaño», una finca que estaba en las afueras del poblado de La Maya, en la provincia de Oriente[2]. Mis apellidos debían ser Castillo Hechavarría[3], porque mi mamá tenía el apellido del amo de mi abuelita, quien, además, fue su padre. Pero todos sus hijos sentíamos tanto odio por aquella familia –que ni conocimos– que mi hermano Pepe decidió que nos lo cambiáramos y nos pusimos Bueno[4]. Aquello no resultó difícil: ninguno estábamos inscritos.

Hace un buen tiempo que el Día de Reyes está colmado de felicidad para mí. Mi casa se hace chiquita para recibir a mi familia, que viene a traerme alegría y a estimularme cuando digo que quiero vivir hasta el 6 de enero del 2002. Y que hablar de los vecinos de la cuadra, que año tras año, el día 5 de enero a las doce de la noche, me traen una serenata y un cake y lo comemos entre todos. Sí, ¡a esa hora! Y nunca me ha hecho daño, porque bailamos y cantamos un ratico. Ahora me siento una mujer feliz el día de mi cumpleaños. Por eso he jurado morirme ese mismo día, cuando cumpla los 100 años.

La felicidad para mí en los primeros cincuenta o sesenta años de mi vida fue de raticos en raticos. Deja ver cómo hilvano las ideas para poder contarte todo aquello... Es como volverlo a vivir, es abrir de nuevo heridas que he querido mantener cerradas, aunque algunas noches me desvelo y todo me pasa por la mente como si fuera una película.

¡Mi abuelita voló!

De mis primeros años no se me han olvidado algunas cosas que fueron motivo de conversación entre mis mayores y que oía –con cuatro o cinco años– desde el patio o desde la cocina; porque en mi época los muchachos no podían estar sentados entre la gente grande mientras ellos conversaban. Aquellas cosas las recuerdo bien, por lo tristes y lo penosas que fueron.

A mi abuela Antonina todos le decían Tatica, y murió en 1917. Tenía una piel muy linda, no negra negra, sino de ese prieto que hay muy asentadito[5]. Era gorda y de mediana estatura; su cabello era bonito, se peinaba muy gracioso, partido al medio, y se hacía dos trenzas «alante» y dos atrás; entonces se las recogía a la altura de las orejas; tenía una bella dentadura. Le gustaban mucho los pañuelos de cabeza, pero sólo se los ponía para salir. Si hubieras visto que linda se veía con sus faldas largas de vuelo, de lunares, de flores o de listas. Ella usaba chambras[6] y botas abrochadas a un lado. Tatica era muy chistosa, siempre tenía un chiste que hacer. A ella no le gustaba que me pegaran, constantemente estaba ocultando las maldades que yo hacía. En fin, era una abuelita que se mataba y que se desvivía por sus nietos. ¡Era muy buena mi abuelita!

1
Hocicuda (en el sentido de labios abultados: peyorativo).

2
Provincia de Oriente. Antes de la división político-administrativa de Cuba efectuada en 1976, comprendía los municipios: Santiago de Cuba, Bayamo, Manzanillo, Holguín, Victoria de las Tunas, Guantánamo y Baracoa. Actualmente ese territorio está dividido en las provincias: Santiago de Cuba, Grandma, Holguín, Las Tunas y Guantánamo.

3
Familia de origen vasco, proviene de un tronco llegado a Santiago de Cuba en las postrimerías del siglo XVII. Grandes propietarios dedicados a la producción azucarera y otras actividades. En los años 60 del siglo XVIII ya poseían una fábrica de azúcar en el partido de Morón (aproximadamente entre Boniato y El Cristo). Con el progreso de la economía plantacionista a principios del XIX, fueron colonizadores-propietarios en la región del Valle Central (Songo-La Maya).
A mediados del siglo XVIII eran el clan familiar patricio de mayor ascendencia económica y política de la jurisdicción de Cuba.
En el transcurso del XIX su riqueza menguó como clan y su poder político también, sin que ello implicara la ruina.

Fe de bautismo. Cortesía de Daisy Rubiera Castillo.

Reyita y yo: a manera de introducción
DAISY RUBIERA CASTILLO

Tatica contaba que su familia era de una aldea de un lugar llamado Cabinda[7], que eran de los Quicongos[8] que se dedicaban al cultivo de la mandioca[9] y el café; también tejían con rafia. Los hombres de la aldea se dedicaban a fabricar canoas, tambores y diferentes utensilios de madera. Mi bisabuela materna se llamaba Sabina y tenía siete hijos: seis hembras y un varón.

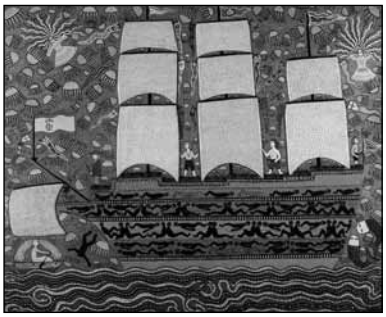
En un atardecer, cuando la familia estaba en su casa después de haber terminado el trabajo en el campo y los niños jugaban, de pronto sintieron explosiones, gritos. Era que un grupo de hombres blancos, con armas de fuego, atacaba la aldea, quemaba las casas y cogía a hombres y mujeres, mataba a niños y ancianos. Aquello fue una terrible carnicería. Mi bisabuela vio desaparecer a su hijo y a su marido; a las hembras trató de defenderlas como pudo, pero la golpearon y le llevaron a las tres mayores –Tatica, Casilda y Nestora–. Mi abuela nunca olvidaría los gritos de su madre, ni nunca pudo explicarse por qué no cargaron también con ella, pues no era tan vieja; tampoco supo si sobrevivió a todo aquello.

Después de tanto horror, vino la larga caminata hasta el vapor –como ella decía– lo que no logró determinar qué tiempo duró. Los amarraron unos a los otros, para que no pudieran escapar. Ella iba unida a Casilda; Nestora, un poco más atrás. En el camino les daban muchos golpes si caían por el cansancio o por la sed.

El barco en que las sacaron de África estaba atestado de hombres, mujeres y hasta niños; esos eran los menos... Ella decía que fueron algunos que los blancos no pudieron arrancarles de los brazos a sus madres. Como venía tan lleno, se presentaron dificultades que Tatica no sabía cuáles eran, pero comenzaron a tirar hombres al agua, fundamentalmente a los más viejos, a los más endebles. ¡Qué abuso! Aquello solamente de oírlo daba deseos de llorar; y a uno todavía se le llenan los ojos de lágrimas y siente tremenda indignación, porque los tiraban vivos, sin compasión alguna.

Cuando llegaron a tierra, Tatica y mis tías no sabían en qué lugar estaban; mucho más tarde se enteraron que esto era Cuba. Las llevaron a un barracón donde les dieron comida y les tiraron mucha agua. Además, no entendía lo que decían los blancos; después comprendió que el agua era para limpiarlas un poco; y no por bondad, sino para que lucieran mejor en el lugar donde las iban a vender.

Nunca tuvo bien claro cómo fue que se las arreglaron las tres para permanecer unidas; y cuando hablaba de eso, daba gracias a una persona que yo no sabía quién era –y que luego comprendí que era su Dios– porque a las tres las compró una misma persona de la familia Hechavarría. Triste espectáculo aquel –contaba mi abuela– cuando vendían por separado a los miembros de una familia: cómo gritaban madres e hijos y lo único que podían entender era que había que callarse para no recibir más golpes.



Manuel Mendive. *Barco negrero*. 1976. Oleo sobre madera. 102 x 126 cm. Colección Museo Nacional de Bellas Artes. La Habana, Cuba. Cortesía Mendive Art Studio.

En la hacienda a que fueron llevadas las pusieron a trabajar muy duro en las tareas del campo. Cortar y recoger caña, desyerbar. También sacaban guarapo en los cunyayos[10] para que tomaran los amos y para hacer raspadura[11]. Los Hechavarría también compraron otros africanos, en total eran como quince o veinte en la finca. Entre ellos había uno joven y fuerte, que no era de la aldea de mi abuela. Se llamaba Basilio, y Tatica y él se enamoraron.

Vivieron juntos a escondidas, para que los amos no se enteraran. Aunque mi abuela no quería tener hijos –y para evitarlo tomaba cocimientos de hierbas y raíces– salió embarazada y tuvo una hija a la que pusieron Socorro y que tuvo que trabajar muy duro desde muy pequeña. Después nació mi mamá, que tuvo que laborar como una esclava en los quehaceres de la casa de los amos, aunque eso fue después de la *ley de vientres libres*[12].

Mi mamá no era hija de Basilio, sino de uno de los amos de mi abuela. Las esclavas no se podían revirar cuando los amos deseaban aprovecharse de ellas. Eso costaba cuero[13] y cepo. Eso era una inmoralidad de aquellos hombres: para una cosa las despreciaban, pero para vivir con ellas no les importaba el color.

Luego de la abolición de la esclavitud, Tatica se fue para un pequeño bohío que Basilio hizo, en un pedacito de tierra que le dieron. Y allí, pasando trabajo, arrancándole a la tierra lo necesario para vivir, nació su tercera hija, a la que llamaron Nestora. Trabajaron muy duro. Con la incorporación de Basilio a la Guerra del 95[14], Tatica se fue junto a él para la manigua[15].

Siempre la vi con gran celo con su cadena de oro, aunque también usaba unos collares de colores que después supe que eran de la

4
Según plantea Reyita, su hermano Pepe oía hablar en el campo insurrecto a los mambises negros que habían sido esclavos, quiénes decían que al terminar la guerra se iban a quitar el apellido de los amos. Por el odio que él sentía hacia los que fueron dueños de su mamá y de su abuela, al instaurarse la República y ayudado por un primo abogado, hijo de una tía abuela, cambia el de Hechavarría, que llevaba Isabel por el de Bueno, el que a partir de aquel momento usarían los hijos de ella como primero o segundo apellido, según fueran hijos naturales o reconocidos. El apellido Bueno podría ser el del primo abogado, pero esta información no se ha podido verificar.

5
Tonalidad intermedia en el color de la piel entre las personas mulatas y las negras muy oscuras.

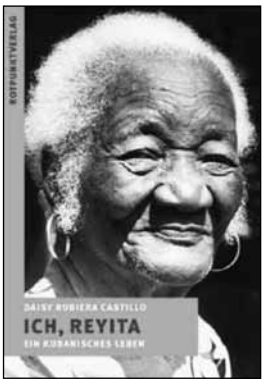
6
Blusa corta que usaban las mujeres sobre la camisa.

7
Actual provincia de la República Popular de Angola, antiguamente formó parte del Reino del Congo.

8
Etnia perteneciente a la familia etnolingüística Bantos. Ocupaba el nordeste de Cabinda, entre el río Cuangoy y el mar. También se les llamaba *congueses*.

9
Arbusto de la familia de las Euforbiáceas, conocido en Cuba como yuca y en México como guacamote.

10
Realmente cunyaya. Instrumento para exprimir el jugo de caña o de la yuca.



11
Dulce de azúcar endurecida.

12
Promulgada el 4 de julio de 1870. Constaba de veintún artículos mediante los cuales se enmascaraba la esclavitud, la que tomaba otros matices. En su primer artículo planteaba que todos los hijos de madre esclava que nacieran después de publicada la ley serían declarados libres; sin embargo, en el artículo 6 decía que los libertos por ministerio de ella quedaban bajo el patronato de los dueños de la madre, por lo que se podía apreciar que la libertad era relativa.

13
Especie de látigo usado para azotar a los esclavos. Por extensión, castigo dado con él.

14
También conocida como la Guerra Necesaria (1895-1898), último período de lucha contra el colonialismo español.

15
Monte, terreno inculto. «Irse para la manigua» significaba incorporarse a los insurgentes contra la dominación española.

16
Marcus Garvey (1887-1940). Líder anticolonialista jamaicano. Fundó la UNIA (Asociación Universal para el Progreso del Negro), con la finalidad de unir a los negros de todo el mundo para establecer un país y un gobierno absolutamente de ellos. Garvey viajó a Cuba en 1921 y se le permitió pronunciar discursos no sólo en La Habana, sino en otras ciudades. Fue el momento de auge de la UNIA en el país.

17
Melado (de la caña de azúcar).

18
Cocada: dulce elaborado con coco rallado y azúcar.

religión que profesaba. A Tatica no le gustaba el catolicismo; era muy supersticiosa y creía en la resurrección después de la muerte. Recuerdo las cosas que mi abuela contaba sobre los africanos que vivían fuera de su país. Decía que sus espíritus regresaban a sus tierras después de muertos. Yo no pude verla a ella muerta, porque no vivía en La Maya, pero recuerdo cuando la noticia llegó a Banes. ¡Lloré mucho! Pero cuando me calmé y cerré los ojos me pareció verla alzarse al cielo y volar entre las nubes, rumbo a su tierra natal, hacia su África querida, a la que nunca olvidó y a la que aprendí a querer por todas las historias que nos hacía.

Negros con negros

Ese amor que mi abuelita me inculcó por su tierra natal influyó mucho en mi determinación de incorporarme al movimiento de Marcus Garvey[16] –para irme para África–, cansada de ser discriminada por negra. En Cueto yo me colaba en la casa de Molvaina Grand, *miss* Molly, en unas reuniones que ella y su esposo, Charles Clark, daban los domingos. Ellos dirigían esa organización y a mí me gustaba mucho conversar con ellos. Yo era muy inquieta –adolescente al fin– y siempre me gustaba estar en algo. Los jamaicanos tenían mucho embullo con eso de irse para África. Después de varias reuniones, ya yo tenía el mismo o más entusiasmo que ellos y me metí de lleno en el movimiento. Estábamos seguros de que allí las cosas serían diferentes: negros con negros ¡tenía que ser diferente! Íbamos a ser una gran familia y, sobre todo, sin discriminación racial.

Miss Molly se dedicaba a lavar y a planchar pago, pero solo camisas blancas de cuello duro; y, además, hacía unos dulces muy ricos para vender: yemitas de coco y otros que se llaman *cocoanut*. Las yemitas de coco se preparaban con coco rallado y azúcar, eran fáciles de hacer. Se rallaba el coco y se le sacaba la leche; esta se ponía a hervir con azúcar, canela en rama, anís y vainilla y se le echaba un puntico de sal, se dejaba espesar a punto de melao[17], se enfriaba y se batía en la misma vasija, con una paleta de madera. Cuando se ponía duro, se vaciaba en una tabla y se amasaba, luego se hacían las yemitas y se iban colocando en otra tabla para que se terminaran de secar. El *cocoanut* era más difícil: se hacía con coco rallado, azúcar, canela, anís y vainilla, algo así como una cocá[18], y cuando estaba espesa se batía con la paleta de madera, luego se iban sacando con un moldecito de madera y se depositaban sobre una tabla para que se secaran. Esos nunca los pude hacer bien, no logré jamás cogerle el punto exacto a la hora de batir: siempre se me azucaraban.

El señor Clark en aquellas reuniones dominicales, ofrecía una información acerca de África y la vida de los africanos, y sobre la cantidad de tierras que estarían a nuestra disposición cuando llegáramos allí. Cuando lo oía recordaba las historias de mi abuela Tatica.

Yo era muy activa, me dieron la tarea de visitar a otros negros para convidarlos a que se incorporaran, embullé a muchos de mis amigos y a algunos de mis familiares negros. ¿Tú entiendes? Recuerdo a una señora que yo convencí para que ingresara; era viuda y tenía dos hijas y aceptó porque decía que «así mis hijas no tendrían que trabajarles de sirvientas a los blancos». En el movimiento, en Cueto, había alrededor de cincuenta cubanos. Yo recuerdo bien a Linda, a Yeya, a La China, a Aurelia, a una maestra que se llamaba Victoriana Ochoa y a Sibí, una jamaicana llamada *miss* Luz.

Para recaudar los fondos que comprarían los barcos en que nos iríamos –ya teníamos uno, el «Antonio Maceo»– había que pagar una cuota de veinticinco centavos semanales, se hacían rifas, y fiestas en las que se cobraba la entrada y todo lo que se ofrecía. La actividad en que más dinero se recogía era como una feria, donde se vendían comidas y dulces tradicionales, tanto jamaicanos, como cubanos, no se tomaban bebidas alcohólicas, solo jugos de frutas naturales.

Esas fiestas eran muy alegres, acudían muchas personas. Claro, no había muchos lugares donde los pobres –y, sobre todo, los negros– pudieran ir a divertirse. La música que se ponía para animar era de los dos países; para eso se tuvo que tomar un acuerdo: como los cubanos querían su música y los jamaicanos la de ellos, se decidió que se haría por sorteo y se pondría la que ganara. ¡Tremenda algarabía la que se armaba, al saberse la ganadora!

Los negros no podían ser alcaldes ni nada de eso; a las maestras negras las mandaban a trabajar a Monte Ruth, a Jarahueca, a esos lugares, en el campo. ¿En el pueblo?, ¡qué va!, ahí no. A los negros no les daban un puesto importante aunque tuvieran capacidad. Hubo excepciones, pero por conveniencia de los

políticos. A las niñas negras, a las negritas, las ponían a trabajar en las casas de los blancos, y allí las pelaban «para no verles las "pasas" revueltas». En fin, eran muchas las cosas que no estaban de acuerdo conmigo y, aunque me sentía muy cubana, por eso me quería ir; aunque no me imaginaba dónde quedaba África. Sabía que existía, que era uno de los cinco continentes, pero no tenía idea de dónde estaba. Pero seguro que allí las cosas serían diferentes

Había una canción jamaicana, que traducida al español decía más o menos:

Corre buen hombre
corre buen hombre
corre buen hombre
róbate un poco de arroz con pollo
póntelo en los dos bolsillos...

No la recuerdo completa, no la podría escribir, no era en inglés, era un lenguaje como el de los calipsos[19].

Hubo mucha actividad cuando se anunció la visita de Garvey a Cuba, eso fue allá para el año '21. Las fiestas se daban más a menudo para aumentar la recaudación de los fondos. También hacíamos almuerzos colectivos y todos teníamos que dar una cantidad de dinero para los gastos. Allí se pagaba todo lo que se consumía, lo que sobraba se lo dábamos al tesorero. Charles Clark y otro más, que no recuerdo el nombre, daban más mítines, aumentamos las visitas para convencer a más personas para que se fueran.

Cuando Garvey estuvo en Santiago, yo no pude venir, tenía que trabajar, pero los jamaicanos asistieron todos y ¡Dios mío!, qué contentos estaban cuando regresaron a Cueto, qué alegría y qué esperanza tan grande llevaban a su regreso. Nos contaron todos los detalles de la visita. Irnos para África, para el hogar de nuestros antepasados, vivir como una gran familia, todos iguales, era la libertad verdadera. Ese era el mensaje que llevaron los jamaicanos.

Al cabo de un tiempo las actividades se redujeron. A los negros que dirigían el movimiento los perseguían, a algunos los devolvieron a su país. Todo se empezó a hacer un poco en secreto, ya casi no se cobraba; en fin, yo no llegué a saber exactamente qué pasó, por qué se disolvió aquello[20], ¡pero fue triste, muy triste! Todas nuestras esperanzas se fueron al piso. Para mí aquello fue como si de pronto ¡pan!, me dieran un golpe: me

Vista parcial de Santiago de Cuba. Fotografía de José Gomariz.

tenía que quedar en Cuba, seguir sufriendo por negra. Después de aquello, de una cosa yo sí estaba segura: ¡tenía que imponerme a la discriminación!

Queda mucho por hacer

La discriminación racial en Cuba era muy fuerte y un asunto muy complicado. Los blancos discriminaban a los negros, y estos les guardaban rencor a los blancos; los negros que lograban una posición económica y social, lo hacían con los negros pobres y hasta buscaban una blanca para casarse. Pero aquellos eran pocos, en comparación con la gran masa de negros que no lograron solvencia económica ni estudios.

Había sociedades de negros, y de mulatos. Aquí, en Santiago, estaba la «Luz de Oriente», para mulatos; «Aponte», para los negros, ambas para personas que tenían cierto nivel educacional y económico. Para los negros pobres, «El Gran Casino Cubano»; pero para los pobrecitos, los analfabetos, la gran masa de negros y mulatos, ¡para esos no había nada! Para estudiar también había problemas con el color. La mayoría de los negros que estudiaban –los que lo lograban–, lo hacían en la Escuela de Artes y Oficios, o en la Escuela Normal para Maestros. Eran muy pocos los que hacían el bachillerato, porque era muy difícil continuar carrera; lo mismo pasaba con la Escuela del Hogar y la de Comercio, allí era muy raro que estudiara un negro.

Ahora, ya no hay que preocuparse por el color de la piel. Aunque bueno, yo sé de muchas personas en las que aún perduran serios problemas raciales. He oído hablar de muchachas negras que no han empleado en una oficina, para favorecer a una blanca; puesto que con cualquier pretexto no se lo dan a un negro, para asegurárselo a un blanco. Son

19
Ritmo surgido en la isla de Trinidad y que se popularizó en la década de los años 50 del presente siglo.

20
Paralelamente al declive de la UNIA, los jamaicanos nacidos en el país fueron reconocidos como cubanos con plenos derechos, todo lo cual contribuyó a la desaparición del movimiento.

21
María: nombre de las cuatro hijas de Isabel, compuesto con otro a partir de la segunda.

22
Término utilizado de forma despectiva para referirse a los labios gruesos de algunas mujeres y hombres negros.

muchos los que aún conservan esa mentalidad, no sé por qué se empeñan en mantener latente ese problema.

Yo soy muy observadora y me doy cuenta de que hay pocos negros actores y los que hay nunca han sido protagonistas de una novela o de un cuento. Siempre son los criados, los trabajadores de los muelles, los esclavos; en fin, depende del tema de que se trate. Al principio de la Revolución eso era lógico, nosotros no teníamos mucho o ningún conocimiento, ¡pero ahora!, después de todos estos años… ¿Será que a los escritores no les gusta hacer novelas donde los protagonistas sean negros, o es otra cosa? Es por lo que pienso que los que continúan manteniendo vivos los problemas discriminatorios hacen mucho daño. En ese sentido ¡queda mucho por hacer!

Me gusta leer y de todo: obras de José Martí, libros de historia de Cuba, obras de la literatura universal, libros de poemas de diferentes autores; pero últimamente me he dedicado a leer todo lo que se ha escrito y se escribe sobre los negros –aunque no es mucho–, pero algunas de las cosas que se dicen me disgustan; no sé, creo que no se va al fondo, no se entrevista a los viejos, que fuimos los que en definitiva sufrimos toda aquella situación. Creo que en la medida en que nos vayamos muriendo, más se alejarán los escritores de la verdad. Porque no es sólo lo que dicen los papeles: esos, según el refrán, «aguantan todo lo que le ponen». Otra cosa es cómo las interpreta cada persona que las utiliza. Yo reconozco el esfuerzo y el empeño que ponen; pero al final, resultan libros que no reflejan bien la realidad.

Una niña negra

Cuando yo era niña, recuerdo una etapa en que viví en La Maya, con mi mamá –Isabel– y mis hermanos Pepe y María[21] –los más claros de todos–. Isabel se molestaba con todo lo mío. Parece que yo tenía la manía de andar con la boca abierta, eso era motivo de incomodidad para ella, por lo que cuando me veía, me gritaba: «Reyita, cierra la boca que la "bemba"[22] te va a llegar a la rodilla». Y yo me miraba en el espejo y me parecía que yo no tenía ninguna bemba, pues comparaba mis labios con los de otros negros –que sí los tenían muy gruesos– y me daba cuenta de que los míos eran finos; pero claro, no como los de mis hermanos maternos.

Pero el complejo de mi mamá la hacía ver visiones. Ese era en ella un problema tan grave, que cuando mi hermana María –que me quería mucho– me vestía por las tardes y me mandaba a dar un paseíto con las otras muchachitas del barrio, si Isabel me veía, me llamaba, me sacudía y me decía: «Reyita, tú no eres mona de nadie para que se rían de ti», y enseguida me llevaba para la casa donde ella trabajaba. ¡Ay, Dios mío!, como yo sufrí con eso.

En una ocasión –ya yo era más grande– había una fiesta en el barrio; era el cumpleaños de una vecinita llamada Iluminada. Nos embullamos para ir, y tu tía María me vistió, me peinó, y me arregló de lo más bonita. Salimos las tres. Yo era la única negrita. Pasamos por el lugar donde Isabel trabajaba, y ella me dijo:

> –Reyita, ¿a dónde tú vas?
> –Vamos al cumpleaños de Iluminada.
> –Reyita, no puedes ir a hacer el papel de mona entre todos los mulatos, ¡pasa a fregar los trastes de los blancos!

Isabel era muy acomplejada y, aunque yo estaba de lo más bonita, no me dejó ir porque era la única negrita; mis otras hermanas sí fueron. Yo no, porque aunque no era una niña fea, era una niña negra. En el fondo Isabel no era mala. Durante mucho tiempo yo no la comprendí, pero después de vieja me di cuenta de que mi pobre madre fue una víctima de la desgracia que sufrimos los negros, tanto en los siglos pasados, como en este. Te explicaré algunas cosas de ella, que ustedes no saben, y verás que tengo razón.

Isabel

Al abolirse la esclavitud y Tatica salir junto con Basilio de la finca de los Hechavarría, el papá de mi mamá –uno de los dueños– no dejó que ella se llevara a Isabel. Ejerció su condición de padre, no para educarla y tenerla como a una señorita, sino para que continuara trabajando como criada, que era lo que había venido haciendo desde que no levantaba una vara del suelo; a cambio recibía poca ropa y mala comida.

Tu abuela Isabel parió un niño en 1889, al que le pusieron Eduardito. Ese no era tampoco un hijo del amor, sino del abuso de Isalgué, esposo de una de las Hechavarría. Para evitar

el escándalo, botaron a mi mamá, junto con su hijo, de la casa. No hubo compasión; al contrario, la descarada y la desfachatada era mi pobre madre. Isabel sintió vergüenza de ir a casa de su mamá y se fue para una finca de La Maya, a trabajar picando caña.

Allí su vida era un martirio. No tenía quien le cuidara al niño para ir al corte, por lo que lo llevaba con ella, lo acostaba debajo de un plantón hasta que llegaba la hora del descanso, la que aprovechaba para darle alimentos y agua. Así pasó varios años, hasta que conoció a Francisco Ferrer, un hombre blanco que trabajaba en el central[23] de Los Cedros[24].

Francisco tenía medios de vida. Le prometió llevarla con él, ponerle casa y ocuparse tanto de ella como de su hijo. Era casado, pero, imagínate, su situación era tan difícil que accedió a vivir con aquel hombre. La acomodó en Los Cedros, en una casita de tablas que a mi madre debe haberle parecido un palacio si la comparaba con el barracón donde vivía. Pero no dejó de trabajar; continuó cortando caña, para tener su propia entrada de dinero.

De aquel hombre le nacieron dos hijos: José, a quien le decían Pepe, en 1892, y María, en 1894. Esos hijos de tu abuela eran «adelantados»: Pepe y María tenían la piel casi blanca, el pelo fino y sin muchos rizos, y sus facciones, también finas, no se parecían en nada a las mías.

Cuando comenzó la Guerra del 95, Francisco no quiso sufrir la incertidumbre de aquella lucha, y se fue para Santo Domingo. Tu abuela junto con sus tres hijos pequeños se unió a los familiares de los mambises[25]. Iba de un lugar a otro, pasando todo tipo de vicisitudes; su hijo mayor, Eduardito, la ayudaba con sus hermanos menores hasta que murió a consecuencia de la viruela. Mi pobre madre tuvo que abrir la tierra con sus propias manos, envolver a su hijo en yaguas y enterrarlo; pero no se podía dar el lujo de desmayar. Le quedaban Pepe y María y tenía que velar por ellos.

En una ocasión, una columna mambisa acampó en el lugar donde ella se encontraba. A un soldado le gustó mi mamá; trató de auxiliarla como pudo. Isabel y él se hicieron marido y mujer. Ella seguía la columna con otros familiares de mambises para donde se movían. Aquel soldado fue mi papá, Carlos Castillo Duharte, el único hombre negro con quien Isabel iba a compartir la vida. Durante el tiempo que duró la guerra, tuvo tres hijos más: Candita, Evaristo y Nemesio.

Una vez estaban los familiares de los mambises ocultos en un cañadón[26], porque iba a pasar una columna española; pero Candita lloraba mucho porque estaba muy enferma. El resto de las mujeres, temerosas de ser descubiertas, le decían a tu abuela: «Isabel, busca la manera de callar a esa niña». Ella, sin saber qué hacer, dejó a los otros niños y se fue caminando y caminando hasta que llegó a un arroyito.

Llevaba a su hija apretada contra su pecho. Cuando la niña dejó de llorar, Isabel se dio cuenta de que estaba muerta. Nuevamente tuvo que abrir la tierra con sus manos y enterrarla envuelta en hojas. No pudo detenerse a llorar y a sufrir, corría el riesgo de que el grupo se moviera del lugar y no poder volver a ver a sus otros hijos. Evaristo y Nemesio tampoco sobrevivieron. Colmada de penurias y calamidades, llegó al final de la guerra con mis hermanos Pepe y María. Junto con sus hijos y Mamacita –mi abuela paterna– Isabel se fue para «El Desengaño».

Al cabo de un tiempo, ella y mi papá decidieron poner una fondita en La Maya: así luchaban por subsistir. En esa época nació mi hermano Julián. A pesar de lo mucho que se esforzaron la fondita quebró; no les quedó más remedio que volver para «El Desengaño», y fue cuando yo nací. En ese tiempo mi papa estaba insoportable. Según contaba Isabel, era muy mujeriego y ella se cansó de soportarlo. Como él no la atendía debidamente decidió abandonarlo, dejó a Julián con Mamacita, a Pepe y a María los llevó a vivir con una prima que tenía en La Maya, y se fue conmigo para Guantánamo.

Se albergó en un barracón del central «Soledad»[27], porque comenzó a trabajar picando caña. Allí vivían algunos haitianos. Durante el corte ella me dejaba con una vieja, que era la única que se quedaba en el barracón. Tengo recuerdos muy vagos de aquella etapa, pero ¡cómo olvidar a Cherisse!, un haitianito que cuando no tenía que trabajar, me montaba a caballitos y me paseaba por el batey. En una ocasión se buscó una bronca conmigo a cuestas, pero, ¡imagínate!, no recuerdo si recibí algún golpe.

A uno de los administradores del central le llamó la atención tu abuela, le hizo muchas promesas que ella creyó. Resultado: salió embarazada de nuevo. Aquel hombre se llamaba Agustín Rodríguez, él le hizo una casita de tablas y ahí vivimos hasta que nos fuimos para

23
Palabra con la que se conoce en Cuba la fábrica o ingenio azucarero.

24
Alto Cedro, localidad de la entonces provincia de Oriente.

25
Insurgentes cubanos contra la dominación española.

26
Cañada (en Cuba). Cauce de agua muy pobre y reducido, que aparece seco una parte del año. Si es honda, se le llama cañadón.

27
Hoy «El Salvador».

Camino al Santuario de Nuestra Señora de la Virgen de la Caridad del Cobre. El Cobre, Santiago de Cuba. Fotografía de José Gomariz.

Virgen de la Caridad del Cobre. El Cobre, Santiago de Cuba. Fotografía de José Gomariz.

la finca «La Dolorita», propiedad de mi tía Casilda –hermana de mi abuela Tatica–, adonde fue a parir, y donde me dejó cuando se fue con la recién nacida, tu tía Gloria. No regresó a Guantánamo, porque se dio cuenta que Agustín no le iba a resolver ningún problema.

Tía Casilda tuvo un hijo de su antiguo amo, el que si fue reconocido por su padre y que estudió Derecho en Francia. Cuando mi mama fue a parir a la finca, él estaba allí. ¡El pobre!, por estar defendiendo a los campesinos, y sobre todo a los negros, desapareció: un día salió y no regresó, nunca más se supo de él, ni que pasó ni cuál fue su destino. Lo desaparecieron, no convenía aquel negro letrado.

No puedo recordar bien cómo fue mi vida en casa de tía Casilda, allá por 1906. De allí solo tengo claro que como vivía sola y tenía que trabajar en el campo y atender sus animales, por la mañana cuando se iba me dejaba amarrada a la pata de la mesa, me ponía una vasija con agua y otra con comida. Ahí hacia mis necesidades, me dormía, me despertaba, hasta que ella llegaba por la tarde, ¡ay Dios...! Entonces me soltaba, me bañaba, me daba que comer y me dejaba desandar por la casa hasta la hora de dormir. Mi tía me quería mucho, pero no podía hacer otra cosa; era la lucha por la vida la que la obligaba a hacerlo, tenía que trabajar para su sustento y el mío.

No creo que mi caso fuera el único, los hubo peores en el campo, lo que pasa es que de eso no se ha escrito nada. Parece que a los escritores ese tema no les llamaba la atención o no lo conocían. De esa forma transcurrió mi vida, hasta que un día llegó tu abuela a buscarme. Nos íbamos a vivir nuevamente con papá a otro monte.

* * *

Por qué me casé con un blanco

Yo le tenía y le tengo mucha fe a la Virgen de la Caridad del Cobre[28]. Un día me arrodillé con su imagen abrazada y le pedí un marido blanco, bueno, trabajador, sin familia que se avergonzara de mí por ser negra. Sé que tú comprendes por qué me quise casa con un blanco. Y está de más decir, ahora, que amo a mi raza, que amo a los negros, pero casarse con un blanco en aquella época era vital. La Virgencita me lo concedió joven, buen mozo, lindo, trabajador. Tenía muchas virtudes, no era fiestero ni tomador ni mujeriego. A cambio de esa petición le prometí a la Virgen poner su imagen en la sala de la casa que yo tuviera cuando me casara ¡de frente a la puerta de la calle!, para que todo el mundo la viera.

Cuando en 1920 regresé a Cueto, puse una escuelita en la casa para ganarme la vida; por las mañanas, tenía una docena de muchachos, y por las tardes les daba clases a los hijos de los dueños del hotel Cuba y España –Miguel Muñoz y Manuel Carderrosa–. Ellos me cogieron mucho afecto. Al tiempo necesitaron una camarera en el hotel y me lo propusieron.

Fui a trabajar allí y ahí mismo vivía. Me llevaba bien con los dueños y, como trabajaba bastante, no tenía dificultades. Era una persona sociable y agradable. Me reía por todo y nunca estaba de mal humor, además siempre estaba cantando. Había un hombre que todas las tardes iba a jugar a una sala de billar que estaba en los bajos del hotel. Cuando yo bajaba o subía la escalera, él ladeaba la cabeza hacia arriba, para mirarme, ¡eso me daba una rabia! Me molestaba mucho, yo estaba obstinada de que hiciera eso

Se llamaba Antonio Amador Rubiera Gómez, tenía veintiocho años, era telegrafista de la compañía ferroviaria Welfargo. Cansada de aquello, un día cuando se puso a mirarme le dije:

> –Si quiere mirar, ¡mire! –Y me levanté el vestido. En aquella época se usaban unos pantalones bombachos, enaguas, sayuelas y corpiños interiores.

Y cuando hice eso, él subió los escalones corriendo, detrás de mí, me agarró y me cayó a besos, al principio me molestó:

> –Si no sueltas voy a gritar –dije. Pero él no me hizo caso y me siguió besando. ¡Ay Dios mío! Él me hizo sentir algo, ¿tú sabes?

28
Patrona de Cuba; según la leyenda se les apareció en la Bahía de Nipe en el siglo XVII a tres pescadores durante una tormenta de la que los salvó. Su santuario se encuentra en el poblado de El Cobre, provincia Santiago de Cuba. Es uno de los símbolos de la identidad nacional.

–¡Bésame! –yo lo besé.
–Entonces, ¿eso quiere decir que me quieres y que ya somos novios?

Al principio yo no acepté, pero él siempre insistía. Yo tenía unos moños muy lindos, largos, y me decía:

–¡Mira que cabeza más linda tienes! A ver, sonríete.
–No tengo ganas de sonreírme. –Tanto daba hasta que me hacía reír.
–¡Preciosa dentadura!

Y así y así, hasta que me di cuenta de que lo quería. Como yo vivía en el hotel él habló con los dueños para preparar la boda, y a los pocos meses nos casamos. Arreglaron un salón con flores, cake, bebidas, trajeron el notario; en fin, ¡nos casamos! Fue una actividad sencilla, pero que tuvo mucha significación para mí. Vislumbraba una estabilidad, el hogar que nunca tuve, sin que nadie me discriminara ni se avergonzara por el color de mi piel ni por mis labios, o por mi nariz; en fin, que iba a entrar en la gloria. ¿Qué si tu abuela fue al matrimonio? No me molesté en mandárselo a decir. Allí no había nadie de mi familia ¿para qué? Lo que me estaba jugando era mi destino, mi futuro; ya se lo avisaría a su tiempo. Corría cuando aquello 1923.

Como Rubiera era blanco y no tuvo reparos en casarse conmigo, al plantearme ir a Cárdenas para conocer a su familia yo pensé que serían de la misma forma de pensar que él. Su papá se llamaba Rufino, era asturiano, de Gijón, provincia de Oviedo, y su mamá era dominicana, hija de un asturiano, también de Gijón, se llamaba Carlota[29]; él tenía solo una hermana[30]. Realmente no los llegué a conocer.

Cuando aquella señora[31] abrió la puerta, él le dijo:

– Mamá, ¡esta es mi esposa!
– ¿Cómo? ¡Una negra! A mi casa ni entra. –Y nos tiró la puerta en la cara.

La vergüenza que pasé fue tan grande, me sentí tan humillada, que salí corriendo. Rubiera me alcanzó en la otra esquina, trató de explicarme, pero aquello no tenía explicación, por tanto yo decidí regresar de inmediato a mi casa.

– ¡Quédate con tu familia!
– Reyita, estoy muy apenado por la actitud de mi mamá, pero te juro que nunca más tendrán la oportunidad de humillarte. Ellos han muerto para mí porque nunca más volveré a esta casa.

Así lo hizo, no fue a Cárdenas ni cuando sus padres murieron[32]. Volvió cuando ya ustedes estaban grandes y lo obligaron a ir junto al lecho de muerte de su hermana María Julia[33].

Cuando regresamos a Cueto comenzó mi nueva vida. Tenía un esposo, una casa y me sentía segura. Fui con Rubiera a Santiago para que conociera a mi mamá y a mis hermanos. Isabel se sintió muy contenta, en primer lugar porque él era blanco y sus nietos no serían negros prietos; me felicitó por haber entendido lo importante que era adelantar la raza y, en segundo lugar, porque estabilizaría mi vida.

¿Doña de qué? ¡Reyita!

En Cueto, donde viví siete años, tenía una casita de madera con el techo de zinc y una amplia ventana que daba al frente, para un jardincito que sembré de rosas. Siempre me han gustado las flores, por eso desde que tengo casa las he sembrado; me doy mucho gusto con eso. También tenía un bonito juego de muebles de mimbre y hasta un fonógrafo. El día de mi primer cumpleaños después de casada Rubiera me regaló un mantón de manila, porque nuestra situación económica era bastante holgada. En aquella casa nacieron mis dos primeros hijos. Rubiera siempre me decía:

– Yo quiero una docena de hijos, para tener una familia grande.
– ¡Ay, viejo! ¿No crees que serán muchos?
– No, Mima, yo quiero tener doce hijos.

Yo nunca los evité. Mis hijos se llevan dos años cada uno, porque mientras daba pecho no me bajaba la regla[34]. Tata le lleva tres años a Monín, porque a ella no le gustaba comer y mamó durante todo ese tiempo.

Cuando mi primer parto una vecina blanca me fue a ver y me llamó la atención el énfasis que puso cuando dijo:

– ¡Ay, qué prieto es el niño! – Y eso que los hijos de los negros nacen claritos y a veces medio blanquitos.

El mismo día en que la blanca me fue a ver, pero por la tarde, llegó Marcelina, una vieja con la que me llevaba muy bien. Era una negra, sirvienta de la casa de unos blancos.

29
En realidad, era cubana.

30
Rubiera, además de María Julia, tuvo otros dos hermanos de los que nunca habló: Domingo Rufino, nacido en 1898 (se desconoce fecha de su muerte, que ocurrió a temprana edad) y Rufino (1903-1929). Véase *Nuevas Verdades*.

31
No pudo ser Carlota. Había fallecido en 1915.

32
El padre falleció en 1936.

33
María Julia no murió en esa fecha, sino en 1980. Véase *Nuevas Verdades*.

34
Menstruación.

Como en aquel lugar a casi todo el mundo le decían don o doña –don José, doña Amalia, doña Caridad– y yo veía que a mí no me lo decían, le pregunté:

> –Marcelina, ¿por qué si yo soy una mujer casada, y con un blanco, a mí no me dicen doña? –Ella sonrió con tristeza y me respondió:
> –¿Por qué te van a decir doña? A esa gente le dicen doña porque son blancas y tienen dinero; pero a ti, negra prieta –y casada con blanco, sí, pero pobre– ¿doña de qué? ¡Reyita!

En esos momentos no la entendí muy bien, yo era muy inocentona, después sí; ¡y de qué manera! Ahora tengo muchos bienes, pero no materiales, sino espirituales: mis hijos y mis nietos ¡qué lindos! Los hay maestros, médicos, ingenieros, profesores, técnicos, obreros. No tengo borrachos ni ladrones. Me siento rica, y ni con esa riqueza tan grande me gusta que me digan doña, prefiero ser Reyita, sencillamente Reyita. ¿No es verdad? Es más bonito.

Aquello que pasó cuando Marcelina me fue a visitar no enturbió mi felicidad. El tiempo pasaba, ya tenía hijos que crecían sanos y fuertes; cuando peinaba a las niñas siempre me acordaba de mi mamá. Ellas tenían el pelo largo y con pocos rizos.

Mis vecinos –en su mayoría blancos– discriminaban a Rubiera por haberse casado conmigo; y los negros, aunque reconocían que casarse con un blanco «era un paso de avance», tenían ciertos recelos, porque Rubiera no era amigo de que estuviera metida en casa ajena y tampoco le gustaba llegar a la de él y encontrar a la gente «cuchicheando», como decía.

Yo nunca supe por qué nos mudamos de Cueto para una casita de madera con piso de tierra que Rubiera hizo en un potrero de una finca ganadera cerca de Marcané. Se la dejaron hacer a cambio de que nosotros cuidáramos los animales –eso yo lo hacía con los muchachos, que estaban bastante chiquitos–, porque él seguía trabajando en el ferrocarril. Allí se me echaban a perder mis muebles y casi todas mis cosas. En esa etapa Rubiera estaba un poco violento. En una ocasión en que yo hice una panetela para comer de postre en la comida, cuando puse la mesa les serví un plato de sopa a cada muchacho –Pura y Chichí–. No se la querían tomar, querían primero el dulce, tu papá les decía:

> – ¡Que se tomen la sopa!
> – No queremos sopa, queremos dulce.
> – ¡Que se tomen la sopa!
> – No, ¡queremos el dulce!

Él se molestó de tal manera, que cogió la panetela con bandeja y todo y la tiró por la ventana. ¡Qué dolor me dio! Con tanto amor que la había hecho.

Yo estaba embarazada y un día mi amiga Luisa me fue a ver –ella era mi vecina allá en Cueto–. Al ver en las malas condiciones en que vivía se enfrentó a Rubiera, porque consideraba que yo no podía parir allí. Fue tanto lo que le dijo todas las veces que me fue a visitar, que él decidió mudarnos otra vez para Cueto. Para felicidad mía volvimos a la misma casa que teníamos antes; allí nació tu hermana Tata, a la que nombramos Antonia porque la tuve el día del cumpleaños del viejo. No sé por qué razón la situación económica de nosotros empeoró tanto, ya que Rubiera seguía trabajando en el mismo lugar.

A pesar de que tu papá era tranquilo en cuestiones de mujeres, una vez supe de la existencia de una que tuvo y que estaba esperando un hijo. Oí decir que ella era muy pobre, y en medio de mis limitaciones y con la ayuda de mi amiga Luisa le preparamos la canastilla. Yo le pedí a la Virgen que no permitiera que otra mujer me quitara a mi marido. Se lo pedí con fervor y de corazón. ¡Ay muchacha!, aquella mujer se murió y dicen que de sed, no lo sé exactamente. Tampoco supe si el hijo sobrevivió o no. Lo cierto es que a partir de aquello yo nunca le he pedido nada a la Virgen que pueda tener un desenlace fatal; siempre he vivido con el complejo de culpa de que aquella mujer murió por lo que yo había pedido.

Con todas las altas y bajas que tuvimos en nuestros cincuenta y cuatro años de casados, Rubiera y yo seguimos juntos hasta su muerte, ocurrida en 1975.

América sin nombre, nº 19 (2014) 199-202
DOI. 10.14198/AMENSN.2014.19.21
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Contar las estrellas (Fragmento)[1]

IRIS M. ZAVALA
Puerto Rico

Estoy en la cama del hospital segura del poco tiempo que me falta para irme. La gangrena se me ha diseminado por el cuerpo, solo espero que mi niña—ya una adolescente en primer año de universidad—llegue a verme. Será la despedida. Le daré estas páginas de memorias escritas a lo largo del tiempo que estuvo conmigo. Son para ella, es la historia de nuestras vidas juntas, antes de que se fuera a San Juan con su madre, cuando aún era una niña. Estas páginas te recordarán todo lo que hablamos, tus primeras incursiones en la literatura y la escritura, cuanto te expliqué sobre el lenguaje, que ahora sí puedes comprender.

Te añoro, te eché de menos siempre, eras mi sol, mi alegría. Te escribo para que no te olvides, son mis lecciones y enseñanzas, cuanto pude hacer para avivar la llama de tu deseo. Aquí comienza nuestra historia. Quiero que conozcas dónde nací y me crié, y a tu país y su triste historia de colonia. La espera es difícil, solo confío estar viva cuando llegues a verme, será la despedida.

Por fin entró a la habitación. Respiré… ya podía irme. Y cuando se acercó a mi cama, le señalé muchas hojas manuscritas... son para ti, le dije con los ojos.... Las cogió con alegría, contemplándome llena de amor. Se había transformado en una linda joven de ojos profundos y tristes... que me miraban. Eran como espirales perturbadoras y laberínticas que, por eso mismo, apuntaban al misterio del corazón, al centro de la vida.

Escritas en la elegante caligrafía decimononica de mi abuela, eché un vistazo a la primera hoja de unos papeles manuscritos que empecé a leer con los ojos llenos de lágrimas. Eran su historia personal, y mis primeros años, cuando era una niña.

Memorias de mi abuela

Querida nieta: Te dejo estos recuerdos para que me conozcas, y no olvides cuanto aprendimos juntas, ni tu deseo de escribir. He descubierto algunos secretos de la vida que se embotan ya en mi memoria, pero te contaré lo que recuerdo de la mía y un trozo de la tuya. Entonces mi niña imaginaba barcos, gente... Eran tiempos de la segunda guerra mundial, tendría mi nietecilla 4 o 5 años, y en Ponce había *blackouts* o apagones, por el temor a los submarinos nazis rondando la zona. Esa noche, salimos de la casa mi niñita y yo, y nos fuimos a la calle, como todo el mundo. Saqué el sillón—mece que mece—y me la puse en la falda. Quería quitarle el miedo, y comencé a hablarle: mira arriba, cuenta las estrellas una por una, y me dices un poema.

Me miró con sorpresa, ¿poema? Sí, un poema…inventa uno con el cielo estrellado. Se quedó desconcertada, cerró los ojitos y dijo: *Voy a contar las estrellas una por una, y bajar del cielo la más bonita, y ponerla en las manos…de mi abuelita.* La miré sonriente: eso es un poema. Pues seré poeta, güela, quiero ser eso, poeta. Lo serás, antes has de saber mucho y leer mucho, te enseñaré. Pero nunca olvides que la tarea del saber no es interpretar el mundo, sino cambiarlo. Me miró como aturdida, sé que no entendía, pero recordará mis palabras.

Mi existencia en la isla —como la de todos— fue época de esclavitud racial, muerte, pobreza, hambre. La nuestra era una clase media discriminatoria e intolerante, con ínfulas de aristocracia. Hice lo posible por educarte con el impulso de transformar los desafueros sociales, o al menos que estos no te cambiasen a ti...

Iris M. Zavala
Iris M. Zavala, nacida en Ponce (Puerto Rico), es ensayista, novelista y poeta. Su pensamiento, crítico e innovador, aborda la historia, la filosofía, y la literatura desde diversas corrientes teóricas —teoría literaria, feminismos, estudios postcoloniales, crítica de la cultura— en formas de escritura que traspasan la tradicional división de géneros y dan a sus textos un carácter polémico que trastoca la expectativa del lector. Entre sus grandes libros de crítica se cuentan *El rapto de América y el síntoma de la modernidad*, *Colonialism and Culture: Hispanic Modernisms and The Social Imaginary*, *La cuestión caribeña*. El Caribe, una de sus grandes pasiones, es metáfora privilegiada de su obra y de su pensamiento: «Diversidad, lenguas distintas, y a la vez esa corriente profunda que nos aúna. La música, la entonación y el movimiento nos identifican..., y si seguimos mi imaginación novelística, se nos conoce en los ojos que hemos visto el mar». Entre su creación literaria destaca así mismo su poemario *Que nadie muera sin ver el mar* y su novela *Nocturna mas no funesta*.

1
El siguiente fragmento procede de la novela *Contar las estrellas*, San Juan de Puerto Rico, Ediciones Puerto, 2012. Se publica con el permiso de Ediciones Puerto.

Iris M. Zavala. Retrato para el proyecto Palabras para un rostro. © Alonso y Marful.

Te preparé para tener convicciones y principios. Contigo toqué a veces el cielo, y creo que lo miré por primera vez a través de tus ojos... Quise enseñarte que la arrogancia del espíritu es peor que la del cuerpo. Queda poco tiempo, solo espero que llegues. Siento ahora que el mundo nos arrastra a ese espacio interior, y lo que ocurre en el exterior se presenta como un trozo de interioridad.

Mi legado son estas memorias de lo que recuerdo, he leído, estudiado, o enseñado a otros, sobre todo a ti. Revelan los graves males que aún subsisten y que ya eran evidentes en la cultura de mi época. Mi niña querida, confío que estos recuerdos que te dejo ilusionada te lleven por el camino del bien, la verdad, y la belleza. Son mi herencia, lo que aprendí sobre el lenguaje, la poesía, el arte. Lo esencial es recordarnos que el ser procede del lenguaje, de lo simbólico pero de diferentes maneras; el amor inventa el ser, y el odio lo petrifica produciendo silencio. Mi niña, como dijo un gran pensador: «Hay poesía cada vez que un escrito nos introduce en un mundo diferente al nuestro y dándonos la presencia de un ser, de determinada relación fundamental, lo hace nuestro también. La poesía hace que no podamos dudar de la autenticidad de la experiencia de San Juan de la Cruz, ni de Proust, ni Gerard de Nerval.» Continúo. Sí, es necesario que te prepares para interrogar las cosas que importan. Ahí radica todo el mundo de belleza que compartí contigo.

La gangrena se me ha diseminado por el cuerpo, solo espero que mi niña —ya una adolescente en primer año de universidad— llegue. Será la última vez que vea su rostro, y quiero irme con su sonrisa en mis ojos. Será mi adiós, y me iré tranquila. Te daré estas páginas para que recuerdes todo lo que hablamos cuando era aún una niña. He aprendido algunos secretos de la vida que se embotan ya en mi memoria, pero te contaré lo que se ha grabado vívidamente de mi vida y un trozo de la tuya. La mía —como todas— fue época de penurias, de pobreza.

Estas páginas son la historia de nuestras vidas juntas, antes de que te fueras a San Juan con tu madre, cuando aún eras una niña. Te añoré mucho, me quedé muy triste, eras mi sol, mi alegría. Para ti he recordado los detalles de nuestras vidas, mis lecciones y enseñanzas, cuanto pude hacer para avivar la llama de tu deseo. Aquí comienza nuestro relato. Quiero que conozcas dónde nací y me crié, tu país y su triste historia de colonia.

Te preparé para tener convicciones y principios. Contigo toqué a veces el cielo, y creo que lo miré por primera vez a través de tus ojos... Quise enseñarte que la arrogancia del espíritu es peor que la del cuerpo. Queda poco tiempo, solo espero que llegues. Siento ahora que el mundo nos arrastra a ese espacio interior, y lo que ocurre en el exterior se presenta como un trozo de interioridad. Olvidamos que todo está hecho para que no se piense la hediondez, la corrupción, siempre abiertas como abismo, pues la vida es podredumbre. Sí, la cultura sufre de un gran malestar...

Mi herencia son estas evocaciones de lo que recuerdo, he leído, estudiado, o enseñado a otros, sobre todo a ti. Revelan los graves males que aún subsisten y que ya eran evidentes en la cultura de mi época. Mi niña querida, confío que estas páginas que te dejo ilusionada te lleven por el camino del bien, la verdad, y la belleza. Son mi herencia, lo que aprendí sobre la vida, el lenguaje, la poesía, el arte. Y la lección mayor es que todas la expresiones del arte civilizan, nos ayuda a domar al animal depredador que todos llevamos dentro.

Aprendí en mis lecturas que es feliz cualquier persona sana, madura e integrada a la sociedad, persona capaz de amar y trabajar, y de realizarse. Y de sentirse activa, y de superarse, y de relacionarse... Pero no olvides que jamás nos hallamos tan a merced del sufrimiento como cuando amamos; jamás somos tan desamparadamente infelices como cuando hemos perdido el amor de quien amamos. Sí, no existe ningún medicamento tranquilizador tan eficaz como lo son unas pocas palabras bondadosas.

Ni los beneficios científicos ni el desarrollo ni el progreso conducen a la felicidad humana, y el despotismo de lo útil es uno de los síntomas de la alienación moderna. El tema es espinoso y paradójico; todo el siglo XIX está cruzando por los elogios de la tecnología y la ciencia. «*Hidalgos de la razón*» llamaba Unamuno a los racionalistas, y arremete contra aquellos que habían empleado la razón más allá de sus límites y posibilidades.

Ya Goya —el primer gran crítico de la ilustración— había sentido esa angustia, esa desolación y vacío que deja en el sujeto el entronamiento de la razón. Picasso nos hace ver aquella fase inhumana y destructiva en la historia del sujeto moderno, en los horrores de la guerra —que siempre es fratricida—; ahí está su Guernica con sus seres mutilados y fragmentados. Goya y Picasso abrieron el camino a otras formas de mirar el mundo contemporáneo. En ambos está presente el cuerpo doliente de nuestra modernidad; en ellos están las guerras asesinas de todo el siglo XX, si bien siempre ha habido ataques devastadores contra «el otro»: las cruzadas, la conquista de América, la guerra del oro, la desmembración de África.

No son los únicos. El gran músico Münch nos aguzó el oído para sentir el grito mudo de la angustia. Don Quijote salió cabalgando por los caminos del mundo en nombre del amor y de la justicia y la bondad. Hablamos de aquellos que han logrado captar —en vuelo— las barreras del deseo: lo bello y la pura destrucción. Y centro mi mirilla en la función de lo bello y la tragedia de lo que olvidamos, aquel pasado que se consigue reprimir. Todo está preparado para que no se piense en la hediondez, la corrupción, siempre abierta como abismo, pues la vida es podredumbre. Al menos, podemos encontrar cierta felicidad en la belleza, dondequiera que ésta sea accesible a nuestros sentidos y a nuestro juicio. Ya se trate de la belleza en las formas y los gestos humanos, en los objetos de la naturaleza, los textos literarios, o en las creaciones artísticas, esconden veladamente un sentido estético. El placer de la belleza posee un particular carácter emocional, ligeramente embriagador. La belleza no tiene utilidad evidente ni es manifiesta su necesidad cultural, y, sin embargo, la cultura no podría prescindir de ella. Nunca olvides algo que te he repetido muchas veces: si esperas alcanzar de la vida la felicidad, renuncia... no existe, son solo instantes.

Pero, tampoco relegues lo que te he dicho de muchas formas, y que he aprendido gracias a la lectura de grandes pensadores: ¿no ha sido el arte el que, apostando por el futuro, nos recuerda que toda materia lleva la muerte en su seno? ¿Y qué hacer con la muerte? La poesía —porque mi mundo es el de la letra— nos ha estado mostrando sus máscaras desde los griegos y los romanos, y en el siglo XVII, nuestra más reciente modernidad o contemporaneidad. Y tengo que mencionar la gran poesía donde está este «saber» escrito, como letra: lo leerás algún día en Cervantes, en la monja mexicana Sor Juana Inés de la Cruz —pero todavía no, son muy extensos y complicados. Cuando seas adolescente —si vivo aún— los leeremos juntas. Ahora, por favor reléelos tú.

El trabajo de civilizar supone un enfoque crítico desde una dimensión ética. Que nada ocurre por casualidad es algo que sabemos, y también que la suerte, el azar y la fortuna forman parte de la ética responsable. O sea, de hacerte responsable de tus actos. No aludo a la ética del bien, la de amar a tu prójimo como a ti mismo. No. Me refiero a una ética de la responsabilidad, el hacernos responsables de nuestros actos, y de afrontar las consecuencias de cada uno de ellos. Ya lo comprenderás, te lo iré explicando poco a poco...

Se trata de establecer un diálogo para civilizar, y sino erradicar, al menos aminorar los efectos terribles de la cultura —de ayer y de siempre. El arte, lo único que nos permite es sublimar y nos conduce, a través del lenguaje, a domesticar al depredador en nuestro interior. Insisto en la dimensión civilizatoria del arte y su posibilidad de sublimación.

Es necesario que aprendas a interrogar las cosas que importan. Ahí reside todo el mundo de belleza que compartí contigo. No hay nada oculto que no llegue a manifestarse, no lo olvides. Mi amor, si tienes fe llegarás donde quieras cuando seas mayor, te dije siempre. Los corazones tristes no sirven para nada...

Te evito detalles desagradables, y la descripción de mi cuerpo ya viejo, que se prepara a morir de podredumbre. Siempre he considerado la vejez como un estado de espíritu; por eso me sentí siempre joven. Pero ahora es distinto... La ancianidad, con sus achaques nos llega a todos. No me rebelo contra el orden universal. Al final, tengo más de ochenta años; nunca carecí de comida, aprecié muchas cosas —la compañía de mi marido, mis hijos, el azul del mar, y el sol en el ocaso. Observé las plantas crecer en la primavera, y los viejos árboles de la calle cuando se arqueaban como un dosel que se escudase del suave sol invernal que rociaba y salpicaba el suelo.

Admiraba el viento que entre túmulos y signos enredaba las voces, y anudaba sus remolinos. Me encantaban los árboles, el sol y el mar. Fui una matriarca dulce y feliz cuando tú estabas. De vez en cuando tuve una mano

La ceiba: reina del campo. Fotografía de Liset Cruz.

amiga para apretar. Alguna vez encontré un ser humano que casi me comprendió, y conocí y me casé con Pedro Juan, que me enseñó a querer con pasión, y te tuve a ti para amarte. ¿Que más se puede desear?

Recuerda tu historia. Naciste en Ponce —ciudad de esclavistas, negreros, terratenientes, y mercaderes. Ponce —la de Juan Ponce— con palacios franceses, silenciosos, enormes, con un castillo en la cumbre —el Castillo de Serrallés, feudal ojo encumbrado que miraba desde lo alto, que dominaba desde arriba el mundo, como una atalaya vigilante. Ciudad orillada por un mar embravecido, y golpeada por un sol ardiente y un calor insoportable; un pueblo de ínfulas, de «aristocracia» silenciosa, racista, que menospreciaba al que vivía del otro lado —una Vetusta soleada y somnífera, que jamás abría las puertas.

Naciste —digo— en frontera, y no olvides que las fronteras no son más que líneas invisibles en los mapas. Nuestra calle, Capitán Correa, dividía la ciudad en dos: los de arriba y los de abajo. De un lado la aristocracia esclavista, del otro la aristocracia de dril; un paisaje desolado de árboles renegridos, de entecas palmas, con su Guernica —la gran ceiba de Ponce. Tú, fronteriza y movible, estuviste entre dos mundos —el mío, Suncha Ferrer y Calvo, doña Suncha— y el tuyo, de Iris Meaito Zavala. Conmigo viviste un mundo de entre-siglos; yo, decimonónica, soy testigo de la cruenta entrada de los norteamericanos. Te podría decir que era estilo modernista, siempre iba vestida de negro, gris, malva (duelos, lutos por primas, parientes, amigas); pero al llegar la tarde, me emperifollaba para ir a la novena... Ay que iglesia de comidillas, de encuentros. Tu madre, vino en un mundo *art deco*.... bellísima mujer de los años 1920 con un rostro sin igual... Todos se enamoraban de ella, y conoció a tu padre a quien amó profundamente y para siempre. El fue menos consecuente, y la abandonó por otra, desde entonces tiene los ojos tristes.

Recordarás que nadie salía de la casa de mis hermanas, que mecían y adormecían sus sueños, te decían versos de Espronceda, Campoamor. Tú aprendíste mazurkas, valses, minuets, mientras afuera —digo, afuera de la casa, también cerrada y silenciosa— los niños de tu edad jugaban en la calle y bailaban música nueva que desconocía. De noche, y en ese tórrido trópico la noche son las 6:00 de la tarde, nos reuníamos las sibilas, mis hermanas, primas y amigas. Todas, con un habano en boca, copitas diminutas de anís, o anís en diminutas copas, y jugábamos a la brisca. Siempre venías conmigo y te quedabas dormida.

Yo me emperifollada para ir a jugar con mis amigas, y tú, mi nieta, nacida entre la Guerra Civil Española y la II Guerra Mundial, muy del siglo XX, te sentabas en mi falda, mece que mece, mece endormece. Así, escuchando, dijiste tus primeros poemas, sin saber escribir ni leer. ¡Ay trópico de las Antillas! Son sus triángulos edípicos, esos sueños sin fin, esos mundos del quiero y no puedo, del puedo y no quiero.

El calor —sin duda— ese calor pegajoso de templa recién cuajada, de vahos, te hizo aventurera, y a los cuatro o cinco años, huiste de casa, «*a ver mundo*.» Querías ser... loba de mar, pirata, gitana, saltimbanqui —todo menos adocenada madera para ser carcomida por las polillas. ¡Que también la gente tiene polilla en el alma, y hasta en los güesos! No, no pudiste irte, yo te hice entrar por el aro y te volví al hogar. Eras muy atrevida...

América sin nombre, nº 19 (2014) 203-204
DOI. 10.14198/AMENSN.2014.19.21
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

Paul Niell
Especialista en Arte, Arquitectura y Cultura Visual Colonial Hispánica (1500-1840), así como en Cultura Material de la Diáspora Africana, imparte seminarios en el programa de Culturas Visuales de América del Departamento de Arte de Florida State University. Es autor del libro *Urban Space as Heritage in Late Colonial Cuba: Classicism and Dissonance on the Plaza de Armas of Havana, 1754-1828* que publicará la Universidad de Texas en mayo del 2015. Es así mismo co-editor del volumen *Buen Gusto and Classicism in the Visual Cultures of Latin America, 1790-1910* publicado por la Universidad de Nuevo México (2013). Su nuevo proyecto de investigación examina la arquitectura y la sociedad en el Puerto Rico del siglo XIX.

Nota
La herencia arquitectónica de La Habana

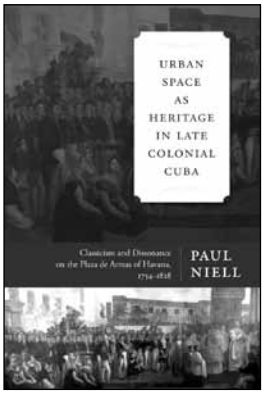
PAUL NIELL
Profesor Asistente de Historia del Arte
Florida State University

De sus plazas históricas, iglesias, fortificaciones y residencias privadas de la época colonial a su esplendor republicano del siglo XX, con sus paseos, palacios, y el edificio del Capitolio Nacional, La Habana es una ciudad extraordinaria. Su arquitectura registra un proceso de cambio sustancial que se inicia desde los tiempos en que el sistema de flotas y galeones de España empezara a convertir la ciudad en uno de los lugares cruciales del imperio. La Habana se enmarcaba dentro del sistema mercantilista y de crecimiento del comercio mundial del Atlántico, el cual establecería nuevas relaciones para la ciudad y el resto del mundo. Para los historiadores, la arquitectura de La Habana registra memorias de las formas pasadas de vida, de la formación y el mantenimiento del poder colonial a través de plazas y nobles palacios, la construcción de la identidad social en las residencias urbanas, la existencia de la esclavitud dentro de los espacios codificados de plazas y mansiones, y los muchos otros edificios dentro de su paisaje urbano.

Una parte sustancial de la tela arquitectónica urbana anteriormente contenida dentro de los muros citadinos, derruidos en 1863, ha sido cuidadosamente restaurada por la Oficina del Historiador de la Ciudad, bajo la dirección de Eusebio Leal Spengler; así como áreas más allá de El Cerro y el Vedado, las cuales incluyen no sólo las estructuras de la época colonial, sino también edificios y barrios que se asemejan mucho a los del vecino Norte. Si bien la herencia arquitectónica de Cuba es impresionante desde una perspectiva del diseño y de la técnica, posee así mismo una riqueza comparable en cuanto a su historia colonial, nacional y revolucionaria que se plasma en ella y a través de ella. Queda mucho por examinar de lo que los creadores de su arquitectura nos han dejado, y de lo que la arquitectura ha hecho en La Habana y en la isla de Cuba.

Un ejemplo es el presunto sitio de la fundación de la ciudad que fue conmemorado con monumentos cívicos en 1754 mediante la erección de una columna; mientras que en 1828 se añadió un monumento de estilo neoclásico: el Templete. Este edificio contiene pinturas de carácter histórico realizadas por el pintor francés Jean-Baptiste Vermay. Las pinturas de Vermay representan a los soldados españoles y a un fraile en el acto de fundación de la ciudad, así como la celebración de la primera misa y reunión del cabildo en 1519, bajo una ceiba que había en el lugar al arribo de los españoles, según los historiadores del siglo XVIII. Dos cuadros ilustran estos acontecimientos fundacionales y un tercero conmemora la inauguración del Templete en el año 1828 por parte de funcionarios españoles, el alto clero, la nobleza criolla y los miembros de la sociedad colonial. En lugar de la conmemoración de acontecimientos que sucedieron en el pasado de La Habana, podríamos en cambio considerar

El Templete, 1827-1828. Antonio María de la Torre, Plaza de Armas, La Habana, Cuba.



Nota
La herencia arquitectónica de La Habana
PAUL NIELL

Ceiba frente al Santuario de Regla. Fotografía de Paul Niell.

La Virgen de Regla. Santuario de Regla, Cuba. Fotografía de Paul Niell.

el sitio como una «tradición inventada», según el clásico estudio de Eric Hobsbawm y Terence Ranger, o aún más recientemente, la idea de un patrimonio como un proceso para usar el pasado para fines contemporáneos. Las transformaciones coloniales tardías relacionadas con el azúcar, la esclavitud y las guerras de independencia parece que hayan obligado a la producción de una herencia, a través de la cual La Habana sirve a múltiples individuos y grupos, apoyándose en la autoridad de la ceiba como sitio fundacional para sostener varias vindicaciones de la identidad en el tiempo presente.

Esta ceiba es una de las muchas que tiene la ciudad de La Habana, y a través de las aguas de su puerto, de igual modo la ciudad de Regla conserva una ceiba en un espacio comunitario. La ceiba se yergue en el parque adyacente al santuario de Regla que forma parte de un sendero que desciende hacia la calle y el mar. La línea trazada por este sendero atraviesa la ceiba e intersecta el Santuario cuya nave oblonga en su longitud corre perpendicular al sendero. Estas líneas parecen unir la iglesia y el árbol, y se da por entendido desde hace mucho tiempo que la imagen icónica que aquí se celebra, la Virgen de Regla, se sincretiza con Yemayá, una deidad afrocubana que en la época colonial la población de ascendencia africana asociaba con el océano y con la Virgen. Durante la celebración del 8 de septiembre en honor de la Virgen de Regla, la estatua de culto se pasea en procesión alrededor de la ceiba y por el puerto donde ella bendice las aguas y ve sus dominios oceánicos. Mediante este proceso, se produce una transferencia de energía de la ceiba a la estatua, fenómeno que la escritora Lydia Cabrera relaciona con la deidad arbórea de África occidental, el *iroko*. En el curso de este ritual, los devotos despliegan y veneran su compleja identidad. El caso de la devoción a la Virgen de Regla, en comparación con el Templete, revela la producción de dos patrimonios culturales distintos con el mismo signo urbano y subraya el dinamismo y la pluralidad de significados de la arquitectura y los espacios urbanos de La Habana.

América sin nombre, nº 19 (2014) 205-216
DOI. 10.14198/AMENSN.2014.19.22
ISSN: 1577-3442 / eISSN: 1989-9831

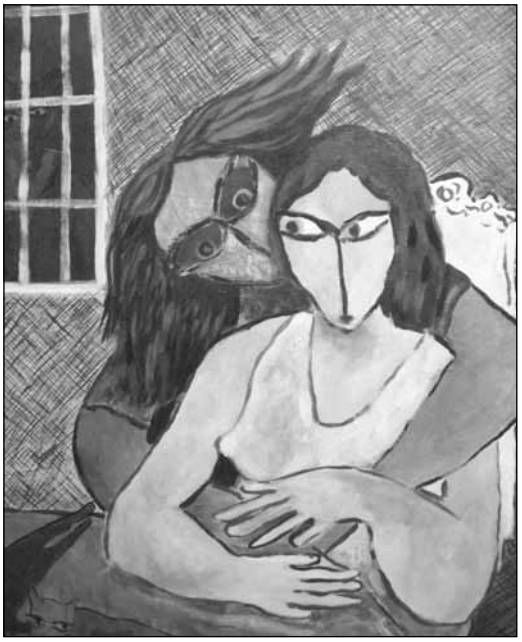
Rodrick Dixon Gently

JUAN CARLOS MEJÍAS RUIZ

Nació el 11 de marzo de 1953 en el poblado de Vertientes, descendiente por vía paterna y materna de inmigrantes jamaicanos. Se graduó de la Escuela Provincial de Arte de Camagüey en 1972 y de la Escuela Nacional de Arte en 1982 en las especialidades de pintura, escultura y dibujo. Ha realizado 22 exposiciones personales y ha participado en más de 40 colectivas. La mayor parte de sus obras permanecen en colecciones privadas de Estados Unidos, Canadá, Francia, Italia, Reino Unido, y otros países. El tema más importante y recurrente de la obra de este artista es la representación de la tradición oral jamaicana y caribeña, así como el ambiente de su pueblo natal: personajes pintorescos, vecinos y amigos. Su estilo es muy personal, donde por momentos se encuentran elementos del Pop y naif, el minucioso trabajo de los fondos y el uso profuso del color dan como resultado obras generalmente alegres y luminosas. Por otra parte la invención de diferentes personajes proporciona el ambiente mágico de lo Real Maravilloso del Caribe.

Actualmente Dixon es profesor en la Academia de las Artes de la ciudad de Camagüey y tiene su taller en su pueblo natal, donde se nutre de la savia que le da alma a su obra. Desde hace más de un año se encuentra enfrascado en un proyecto vinculado a diferentes historias de Anancy, un polémico y popular personaje de la tradición oral africana y del Caribe, también es parte importante de la comisión organizadora del proyecto Festival de Anancy, cuyo tema es el Caribe y ya celebró su primera edición en junio de 2014.

Rodrick Dixon. Artista plástico de Camagüey. Fotografía de Lázaro David Najarro Pujol.



Rodrick Dixon. *Anancy Spying through the Window / Anancy espiando tras la ventana.* 2014. Acrílico sobre lienzo. 62 x 42 cm. Fotografía de Juan Carlos Mejías Ruiz.

Rodrick Dixon. *Anancy and the Red Man Spirit / Anancy y el espíritu rojo.* 2014. Acrílico sobre lienzo. 93 x 69 cm. Fotografía de Juan Carlos Mejías Ruiz.

Anancy Stories

JUAN CARLOS MEJÍAS RUIZ
Consejo Provincial de las Artes Plásticas
Camagüey

Anancy es uno de los personajes más importantes y conocidos de la tradición oral del Caribe cultural, ese que se extiende del sur de los Estados Unidos al norte de Brasil. Las historias de este simpático y contradictorio personaje se cuentan en cualquiera de los idiomas que se hablan en esta área y se convirtieron en un símbolo de resistencia cultural de los pueblos caribeños por más de quinientos años.

Llama la atención su casi total ausencia en la tradición oral de nuestro país, donde otros personajes monopolizaron los espacios narrativos populares, al parecer, solo entre los descendientes de los inmigrantes jamaicanos que vinieron de forma masiva a principios del pasado siglo, a la antigua provincia de Camagüey, sobrevive aún Anancy.

Rodrick Dixon Gently; nos ofrece un acercamiento a estas historias—que ciertamente, van más allá de lo jamaicano para situarse en un plano caribeño hacia lo africano y universal—y la posibilidad de salvarlas del olvido. Esta es la continuación de un grupo de temas vinculados a la cultura de sus ancestros jamaicanos y que ha ido desarrollando en el transcurso de varios años como parte esencial de su poética.

Con esta muestra se inauguró el proyecto Festival de Anancy, un espacio para la celebración de exposiciones, espacios de narración oral, música, espacios teóricos, y otras acciones vinculados al Caribe que somos y al que nos rodea.

América sin nombre, nº 19 (2014) 205-216

Jamaica y el Caribe en la pintura del artista cubano Rodrick Dixon

LÁZARO DAVID NAJARRO PUJOL
Prensa Latina

Personajes de la narración oral jamaiquina y del Caribe son llevados al lienzo en el proyecto pictórico Anancy Stories, por el artista cubano de la plástica Rodrick Dixon, radicado en el batey azucarero de Vertientes, a unos 30 kilómetros al sur de la ciudad de Camagüey, Patrimonio Cultural de la Humanidad.

El creador explicó a Prensa Latina que con los cuentos de Anancy se educaron generaciones de habitantes jamaiquinos. Son historias que llegaron a Cuba con inmigrantes que se asentaron de forma masiva a principios del pasado siglo XX, principalmente en bateyes azucareros de la mayor isla de las Antillas.

Los cuentos populares acerca de Anancy (personifica la calidad de la supervivencia tan admirado por los jamaiquinos) es una forma de resistencia a los colonizadores que pretendían imponer sus culturas, intransigencia manifiesta además a través de ritos funerarios, que son conocidos en la isla caribeña como Nueve Noches, dijo Dixon.

La investigadora Marcia Davidson opinó que «Anancy el Spiderman fue traído desde la costa oeste de África por los primeros esclavos y se dedicó al comercio como la única terapia durante tres siglos de fealdad. Asumió la parafernalia del historiador oral tribal, con una adición interpretativa».

A partir de las historias Dixon presentó 27 acrílicos, en las que aparecen nueve simpáticos y contradictorios personajes vinculados con las narraciones jamaicanas, entre los que resaltan Timoti y Moran, muy traviesos y picarescos.

Explicó este descendiente de jamaiquinos que hizo «una exhaustiva selección de 10 cuentos populares que reflejan temáticas di-

Rodrick Dixon. *Doppies Hunter / Cazador de Doppies*. 2014. Acrílico lienzo. 95 x 65 cm. Fotografía de Juan Carlos Mejías Ruiz.

ferentes» y enfatizó en que el proyecto es una novedad para este país al resaltar a personajes carismáticos de las leyendas jamaicanas.

El autor utiliza colores transparentes acorde con las propias transformaciones del protagonista y para abrir el diapasón de la creatividad. Dixon estudia la posibilidad de darle continuidad a la temática a través del grabado y la escultura.

FESTIVAL DE CUENTOS POPULARES ANANCY

Precisamente Cuba se encuentra entre las naciones que organizan el Festival de cuentos populares Anancy, para preservar e incentivar la tradición oral del Caribe cultural, afirmó el investigador Juan Carlos Mejías.

El estudioso de la cultura de la región reveló a Prensa Latina que ese evento dedicado a la tradición del folklore oral se genera en los meses de mayo o junio en países como Jamaica, Kenya, Estados Unidos y Colombia, y deviene momento para encontrarse con las tradiciones y la historia a través de ese personaje.

Rodrick Dixon. *Ntukuma Flying over the Town/ Ntukuma sobrevolando la ciudad*. 2014. Acrílico sobre lienzo. 62 x 42 cm. Fotografía de Juan Carlos Mejías Ruiz.

Explicó que mientras en Cali, Colombia, se desarrolla un festival de cine, en otras naciones se dedica, en una especie de cumpleaños, a encuentros de narración oral para niños y presentaciones de comidas típicas.

Consideró que la ciudad de Camagüey, a unos 570 kilómetros al este de La Habana, es riquísima en la migración caribeña, «pero lamentablemente no se han realizado estudios profundos sobre esa cultura, salvo algunas excepciones y manifestaciones vinculadas con la danza y el arte vocal».

Enfatizó que el Festival de Anancy es un punto de partida para develar la presencia de la cultura caribeña en el país y en especial en la ciudad, que cumplió recientemente medio milenio de fundada.

El experto opinó que las raíces africanas son un componente importante de la cultura caribeña, al igual que de los cientos de miles de indígenas y de chinos que habitaron el archipiélago y que forman parte de esa mezcla racial y cultural que distingue a la nación.

Mejías explicó que el festival en Cuba busca estimular el estudio de la rica cultura caribeña y abundó que las narraciones de Anancy (personaje perspicaz e inteligente que utiliza su ingenio y astucia para sobrevivir), fueron introducidas por los inmigrantes jamaicanos y provienen de una deidad de África occidental.

La interpretación pictórica de la cultura de los pueblos que habitan los países de «El Mar de las Lentejas» también se refleja en otra serie titulada El Caribe según mi visión, integrada por 15 obras.

Dixón, según el critico Jorge Santos Caballero, es un artista genuino y poseedor de una intensidad creativa que va más allá de la mera efervescencia en cuanto al impacto visual de sus obras, denotan exuberancia y colorido «tanto por la belleza enunciada como por las realidades manifestadas de las piezas».

En la composición visual y temática el artista concitó la urgencia de reflexionar y reflejar la relación de lo circunstancial de su proyecto con lo vivido por esos pueblos caribeños desde la llegada de los europeos.

Camagüey, Cuba

América sin nombre, nº 19 (2014) 205-216

Manuel Mendive

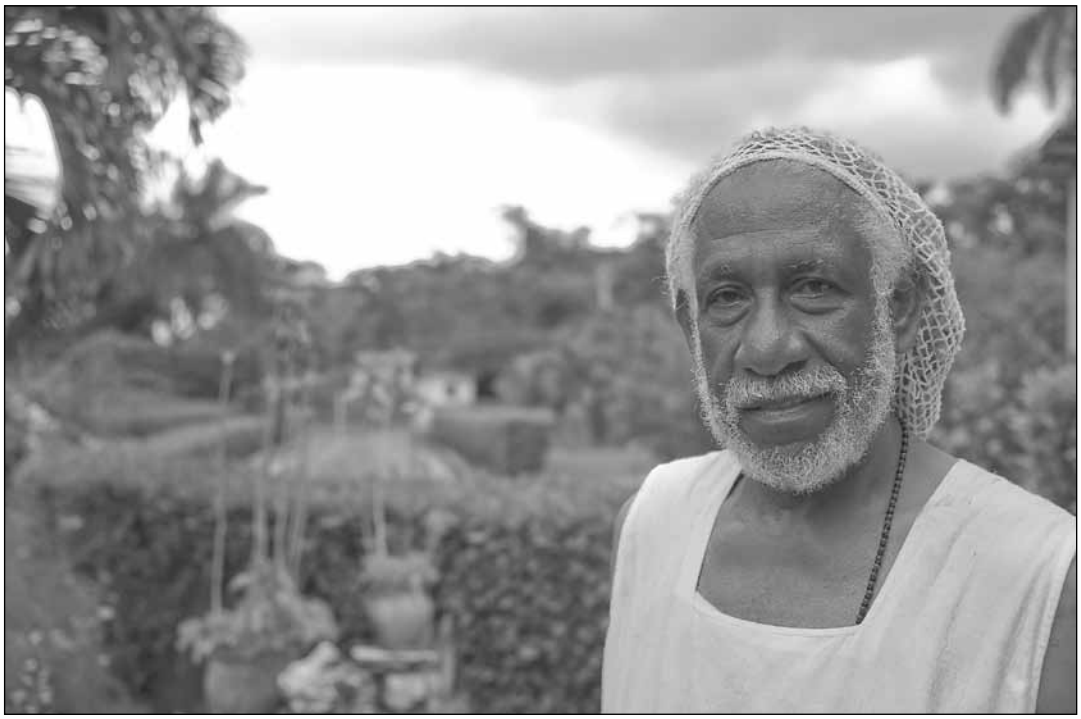
ISABEL HERNÁNDEZ
Especialista de Arte
Mendive Art Studio

Manuel Mendive es uno de los artistas imprescindibles de la cultura cubana. Ha trascendido los límites de lo nacional para convertirse en uno de los creadores más reconocidos del arte cubano a nivel internacional.

Junto a Wifredo Lam es reconocido como uno de los más auténticos exponentes de la cultura de la diáspora africana, por el rescate y la resistencia para mantener vivas estas tradiciones en medio de un profundo proceso de globalización cultural.

Entre los temas principales que aborda en su obra están la religión, el Hombre y sus conflictos, la identidad nacional y la memoria histórica y cultural. Es un artista de profundo compromiso con sus orígenes.

De procedencia humilde, proveniente de una familia creyente de la religión yoruba, es un practicante y conocedor de las tradiciones religiosas y culturales africanas, lo que unido a su sólida formación académica, sus estudios sobre arte y etnología lo convierten en un artista de un basto conocimiento práctico y teórico sobre el tema. Manuel Mendive ha logrado hacer de lo nacional, un tema universal.

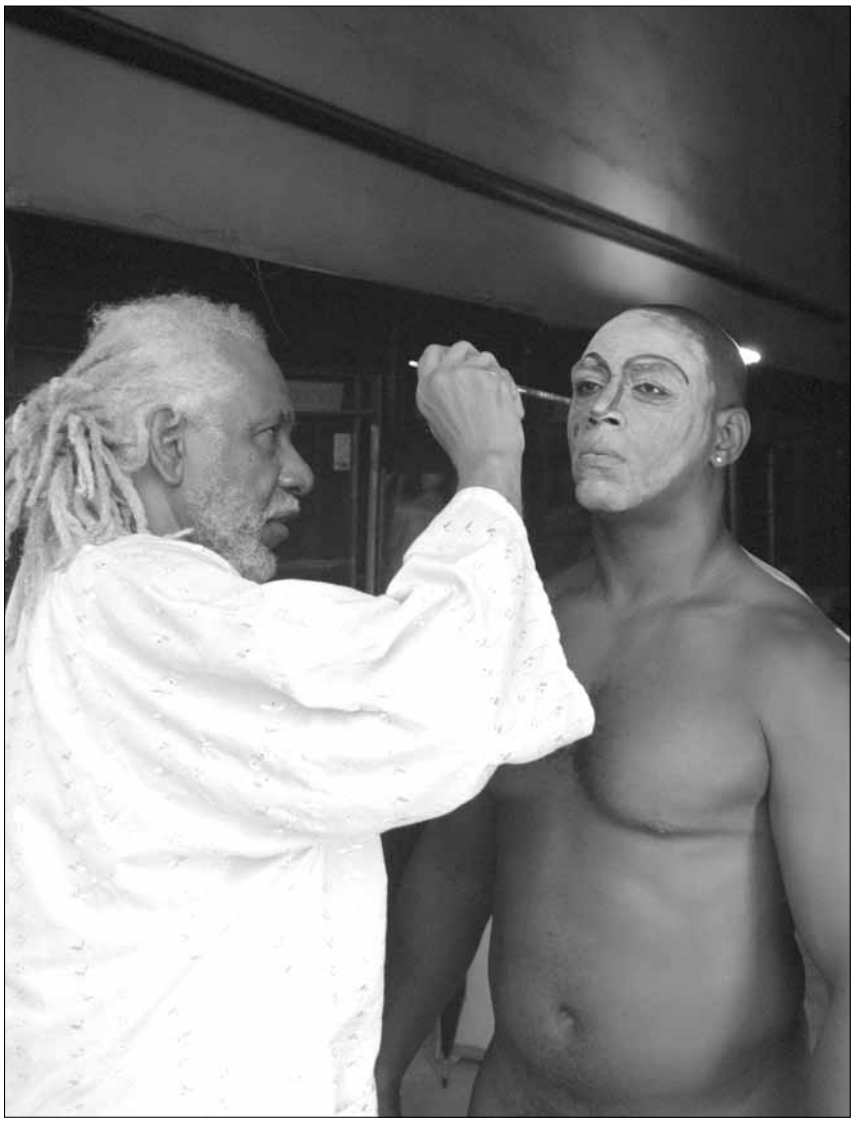


Manuel Mendive en la Finca Manto Blanco, lugar de residencia. Cortesía Mendive Art Studio.

Nancy Morejón, destacada escritora y crítica cubana, estudiosa de la obra de Manuel Mendive lo cataloga como «un puente precioso entre el arte culto y el arte popular, entre la tradición anónima de nuestro pueblo y sus más depuradas creaciones cultas».

Es miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y la Asociación Internacional de Artistas Plásticos (AIAP). Ha recibido importantes reconocimientos en Cuba y en el extranjero, entre ellos: Orden por la Cultura Nacional y el Premio Nacional de las Artes Plásticas que otorga el Ministerio de Cultura de Cuba. Posee el Titulo de Profesor Consultante del Instituto Superior de Arte de La Habana.

Su carrera incluye la participación en Bienales Internacionales como La Habana, Sao Paulo, y Venecia. Sus obras se encuentran en importantes colecciones privadas y públicas en Cuba y en el extranjero, entre ellas: Museo Nacional de Bellas Artes de la Habana, Cuba; Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, París, Francia; Museo de Arte Moderno de Panamá; Museo de Arte Moderno de Cartagena de Indias, Colombia; Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Sa Nostra, Palma de Mallorca; Museo Nacional de Tanzania; The John F. Kennedy Center, Washington DC, E.U; Grupo SEIBU, Tokio, Japón; Centro Cultural de Manila, Filipinas; Frost Museum, Miami. Sus piezas han sido presentadas en subastas de arte reconocidas internacionalmente como Subasta Habana, Sotheby´s Latin American Art y Christie´s Latin American Art, Nueva York.



Artista pintando un cuerpo para una performance. Cortesía Mendive Art Studio.

BELKIS AYÓN MANSO

DRA. KATIA AYÓN MANSO
Estate Belkis Ayón

Nace el 23 de enero de 1967, en Ciudad de La Habana, Cuba. Comienza sus primeros pasos en las artes plásticas desde pequeña, recibiendo instrucción acerca del tema en la Biblioteca Máximo Gómez. A la edad de 9 años obtiene el segundo lugar en la categoría de 5 a 10 años en el III Concurso Internacional de Pintura Infantil y Juvenil que se celebró en Hyvinkaa, Finlandia en el año 1976. Continuó participando en diversos eventos internacionales durante su niñez, hasta que en 1979 ingresa en la Escuela Elemental de Artes Plásticas «20 de Octubre»; continúa sus estudios en la Escuela Provincial de Artes Plásticas de San Alejandro y en el Instituto Superior de Arte, donde se desarrolla en la especialidad de grabado.

Durante la década del 80 participó en múltiples exposiciones nacionales e internacionales, incluyendo Bienales y eventos de grabado de categoría internacional. Así, Belkis continuó su vida y obra en las artes visuales; y en los años 90, se produce un ascenso en su carrera artística. El año 1993 fue pródigo para ella, en el cual coloca su obra plástica entre las más importantes del arte cubano contemporáneo y en la manifestación de grabado. Obtiene el Primer Premio de la 1ra Bienal Internacional de Grabado de Maastricht, Holanda, y en el año 1997 obtiene el Primer Premio en la XII Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano y del Caribe, en Puerto Rico.

Desde 1993 hasta 1998 fue Profesora de Grabado en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de San Alejandro y el Instituto Superior de Arte (ISA). Impartió talleres de grabado en diferentes eventos nacionales y extranjeros, además de la curaduría de exposiciones como la de Homenaje a la Asociación de Grabadores de Cuba, la Muestra Colectiva de Grabado Contemporáneo Cubano: La Huella Múltiple en sus dos primeras ediciones, Arte Cubano en Oporto, Portugal.

En 1998 fue elegida Vice-presidenta de la Asociación de Artes Plásticas de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

El tema de su obra está estrechamente relacionado con la Sociedad Secreta Abakuá, sobre la cual realizó una investigación muy completa y detallada, que reflejó en su obra desde sus comienzos en el grabado. Y sobre ello expresó:

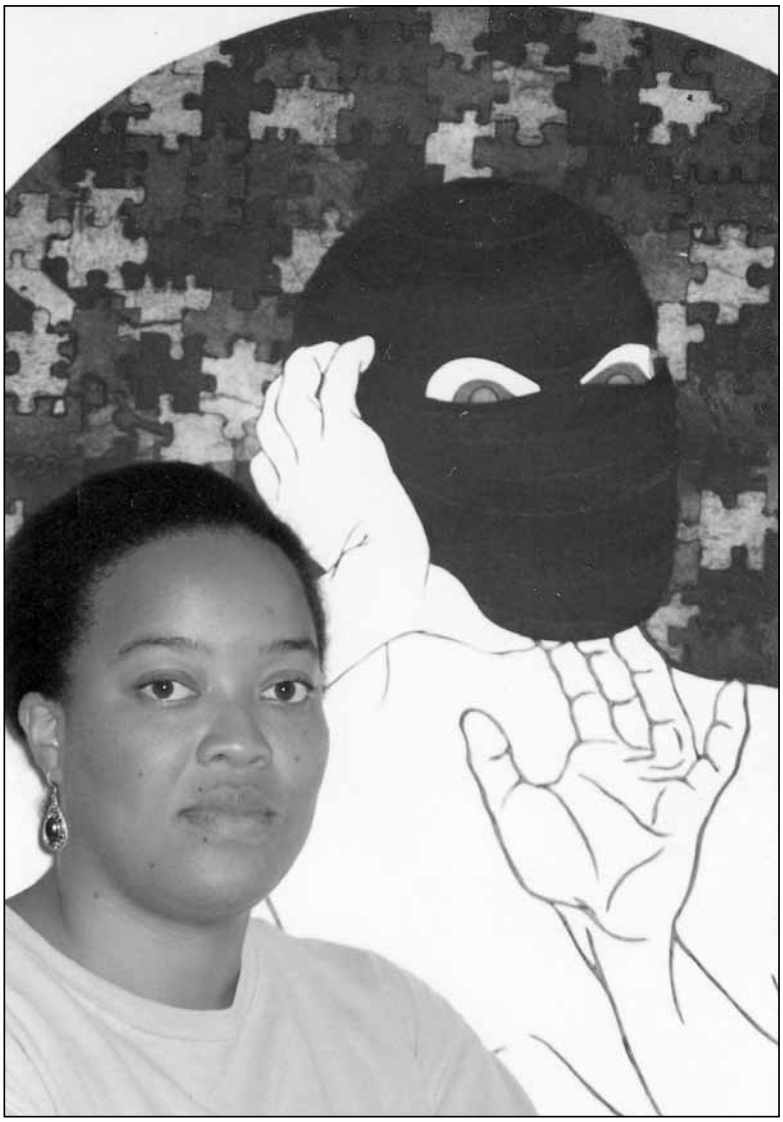
> *«Trabajo en un tema que es uno de los componentes de la cultura cubana: los carabalíes y de ellos, la Sociedad Secreta Abakuá, integrada solamente por hombres, que surge en la década del 30 del siglo XIX en Cuba.*
>
> *Pretendo ante todo dar mi visión, mis puntos de vista como observadora, presentando de una forma sintética el aspecto estético, plástico y poético que he descubierto en Abakuá; relacionándolo persistentemente con el cuestionamiento de la naturaleza del hombre, con vivencias personales, con ese sentimiento que a veces nos atrapa y no sabemos definir, con esas emociones fugaces…, con lo espiritual. Incorporo en mis obras simbologías de otras culturas para expresar mis ideas con mayor riqueza y claridad.*
>
> *Trabajo con personajes como el Hombre Leopardo-identificando con él, el poder, la imposición, la agresión, macho que*

sacrifica a Sikán, la mujer, que descubre el secreto y muere a mano de los hombres en aras de que ésta pasara a ellos y no desapareciera. El secreto consistía en una voz, VOZ SAGRADA, producida por un PEZ descubierto por Sikán al regresar del río.

El PEZ era la reencarnación del VIEJO OBON TANZE, rey de los Ekoi, cuyo espíritu encarnó en un pez (…) de Abasí Dios Supremo. La transmisión de la voz sagrada fue asentada finalmente en el cuero de un chivo, cuero que vibra en el tambor sagrado de EKUÉ, según Enrique Sosa es lo más sagrado, sublime y hermético de Abakuá; a él *van el poder de sus muertos y el de las fuerzas de la tierra, el agua, el viento, el sol, la luna, y las estrellas; en el está Abasí, es IYÁ, el pez, UYÓ, PORQUE PRODUCE LA VOZ.*

«LA IMAGEN DE SIKAN PRIMA EN TODAS MIS OBRAS PORQUE ELLA, COMO YO, VIVIÓ Y VIVE –A TRAVES DE MI–, EN EL DESASOSIEGO BUSCANDO INSISTENTEMENTE UNA SALIDA»

Si impecable es su obra en sí, por su contenido y significación, es además por la técnica que empleó para realizar sus grabados, donde según ella se sentía cómoda para trabajar la gran cantidad de obras que realizó en su



Belkis Ayón. Fotografía cortesía Estate Belkis Ayón.

corta vida artística, esta técnica es la cología (proviene de dos voces griegas: *colo* que significa cola y *graphia* que significa dibujar o escribir), la cual se basa en la confección de una matriz de cartón, usando una serie de materiales como: tiza, barniz, acrílico, papel de lija de agua , carborundum de diferentes calibres, cuchillas de calado para obtener líneas oscuras y papeles de diferentes pesos. Esta técnica tiene casi 50 años de existencia y fue utilizada por primera vez en Santiago de Cuba por el profesor Raúl Alfaro, destacado grabador, pintor y dibujante, en la década del 70.

Su obra tiene un sentido antropológico y a su vez ontológico por cuanto hay de relación entre el personaje de Sikán y como lo usa Belkis respecto a su experiencia de vida. Sus últimas obras expresan un estado de desesperación por las composiciones agitadas en remolinos concéntricos e incluso por la alusión que hace a los estados de ánimos a través de los títulos de las obras.

Su obra se encuentra en museos y colecciones muy importantes como el Museo Nacional de Bellas Artes, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam y Casa de las Américas, La Habana, Cuba, Museum of Contemporary Art and the Seffen Contemporary (MOCA), Los Angeles, California, Museum of Modern Art(MOMA), Nueva Cork, USA, State Russian Museum in the St. Petersburg, Museo de Arte Contemporáneo Sofía Imbert, Caracas, Venezuela, Long Beach Latin American Museum, California, USA, Van Reekum Museum, Apeldoor, Holanda, Ft LAurderdale Museum of Art, Miami, USA, Norton Family Foundation, Santa Mónica, USA, DAROS Collection, Zürich, Suiza, Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, ALEMANIA, etc.

Belkis Ayón fallece el 11 de septiembre de 1999.

Juan Roberto Diago

IDALMA FONTIRROCHE

Nace el 23 de febrero de 1971 en Ciudad de la Habana, Cuba. Es graduado de la Academia de Artes Plásticas «San Alejandro», en 1990, miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y Profesor Consultante del Instituto Superior de Arte.

En su quehacer es portador de una profunda preocupación sobre los problemas sociales del hombre contemporáneo y la marginalidad racial, intelectual y cultural, centrando su atención en los últimos tiempos no sólo en la reflexión sobre estos temas sino en su presencia como gestor de importantes proyectos de participación sociocultural.

En su obra están presentes la simbología religiosa, el hombre, la tierra y la ciudad.

Sin perder el apego a su aguda crítica utiliza en sus composiciones el simbolismo dado por el color y el contraste. En la textura de su entramado abstracto, trabajada en diferentes tonos y materiales, y sobre los que pueden aparecer o no, imágenes, contrastan la delicadeza y la fuerza. Dibujos, textos, collages y planos de colores apoyan la expresividad del artista.

Su obra aparece en las Colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba; Galería Guislain Etats d´Art, París, Francia; Galería Cernuda Arte, Florida, EEUU; Pan American Art Gallery, Texas, EEUU; Galería Sacramento, Aveiro, Portugal; Coral Capital Art Collection, Ciudad Panamá, Panamá; Galería Spativm, Caracas, Venezuela; Fundación Kikoïne, París, Francia; Fundación Brownstone, París, Francia; Fundacion KAMÉLÉONE, Francia; District 798, Xin Dong Cheng Space for Contemporary Art, Beijing, China; Museo Fort Lauderdale, Florida, EEUU; CIFO Collection, Florida, EEUU; Stephen Cohen Gallery, New York, EEUU; Museo 54, New York, EEUU; Pizzutti Collection, Ohio, EEUU; Rubin Museum of Art: The Collection; Sammlung HGN/HGN Collection, Duderstadt, Germany.

Roberto Diago. Fotografía de Alain Gutiérrez.

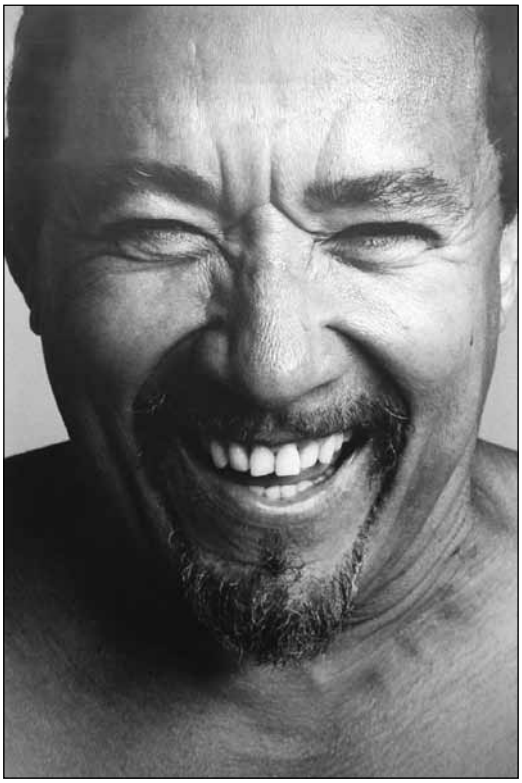
América sin nombre, nº 19 (2014) 205-216

Edouard Duval Carrié

JOSÉ GOMARIZ

Edouard Duval Carrié, artista haitiano nacido en Port-au-Prince. Actualmente reside en Miami, Florida. Durante su infancia, su familia se trasladó a Puerto Rico a causa del régimen de François Duvalier. Ha vivido en Francia y Canadá. Egresado de la Universidad Loyola de Montreal con una licenciatura en Artes Liberales, realizó también estudios en la Universidad de Montreal y McGill University, así como en la Ecole Nationale Superieure des Beaux Arts de París. Ha sido artista en residencia en las universidades de Duke y Brown.

Su obra se ha expuesto en importantes galerías, museos, centros de bellas artes y bienales, incluida la Bienal de La Habana, en exposiciones individuales y colectivas a lo largo de las Antillas, de las Américas, de las naciones de la Unión Europea, así como en países del Oeste de África. Su arte expresa un imaginario simbólico que habita y revive la cultura y la historia de Haití y del Caribe. En palabras del propio Edouard Duval Carrié: «Creo que la mayor parte de los artistas son de una forma u otra reflejo del mundo inmediato que les rodea».



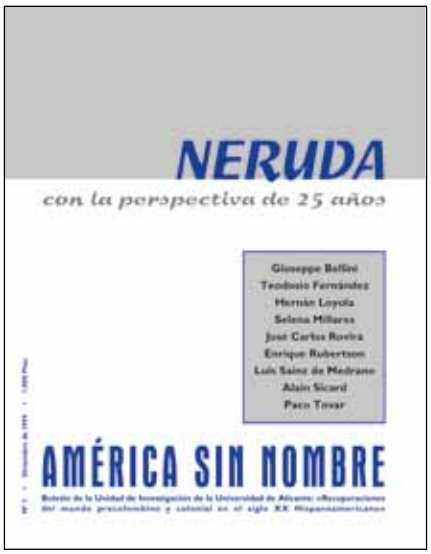
Edouard Duval Carrié. Cortesía del artista.

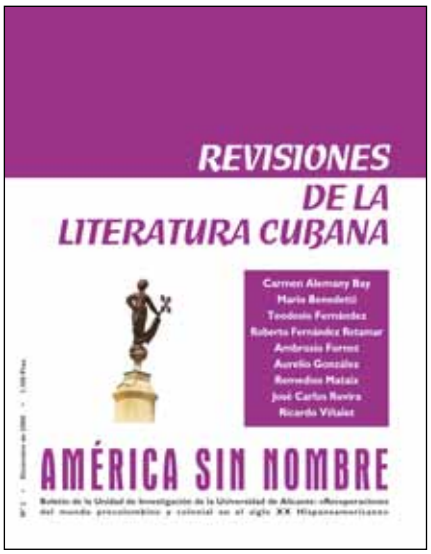
Edouard Duval Carrié. *Endless Migration* (Figura central de una composición de mayor extensión). Óleo sobre lienzo. Figge Museum, Davenport, Iowa. Cortesía del artista.

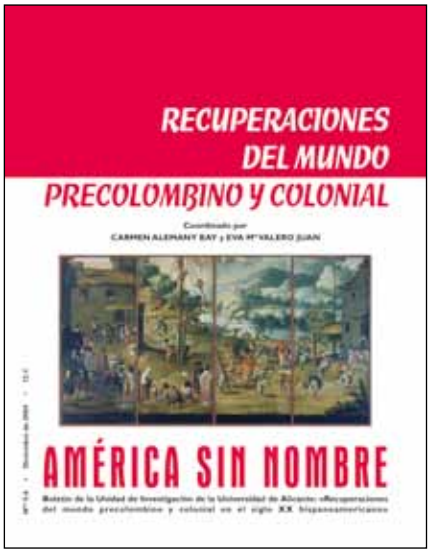
Agradecemos a Manuel Mendive, Roberto Diago, Rodrick Dixon, Edouard Duval-Carrié, Belkis Ayón (a Katia Ayón, en su nombre), Nancy Morejón, Daisy Rubiera Castillo, e Iris M. Zavala (a José Carvajal, su editor), el apoyo recibido al concedernos autorización para reproducir sus obras en el presente volumen de *América Sin Nombre* dedicado a Cuba y el Caribe.

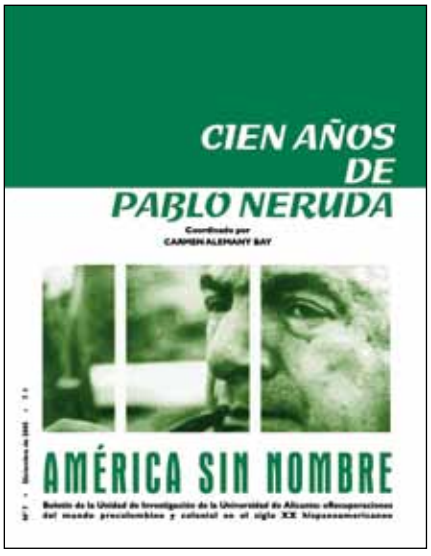
Roberto Diago. España devuélveme a mis dioses. 2000. Técnica mixta / yute. 200 x 300 cm. The von Christierson Collection, Watch Hill. Foundation, London. Cortesía Roberto Diago.

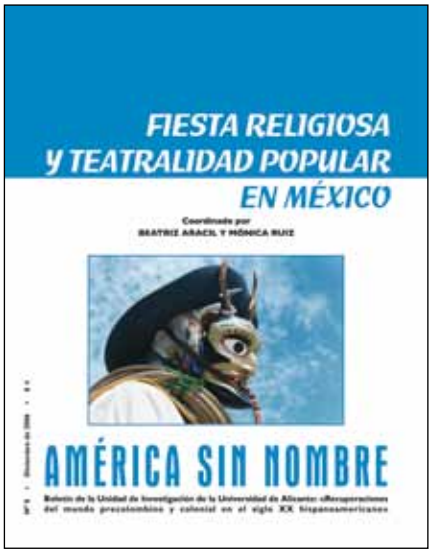
REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE

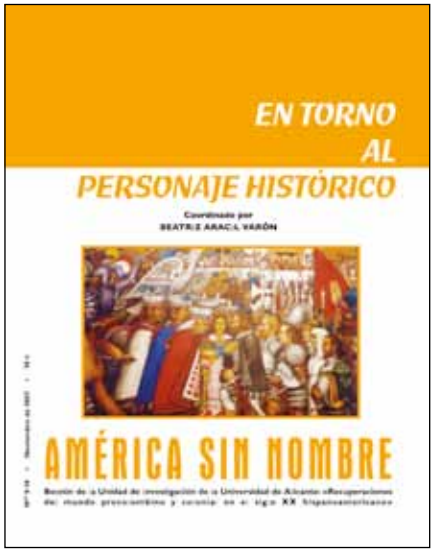




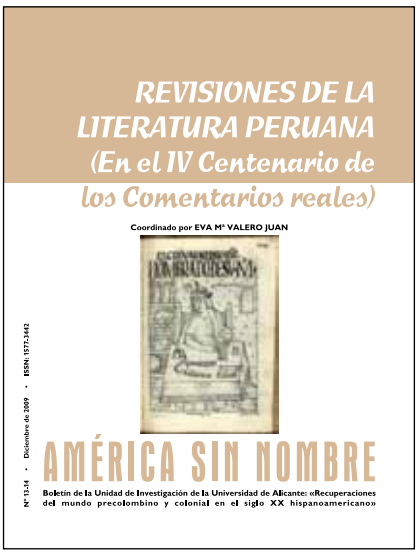


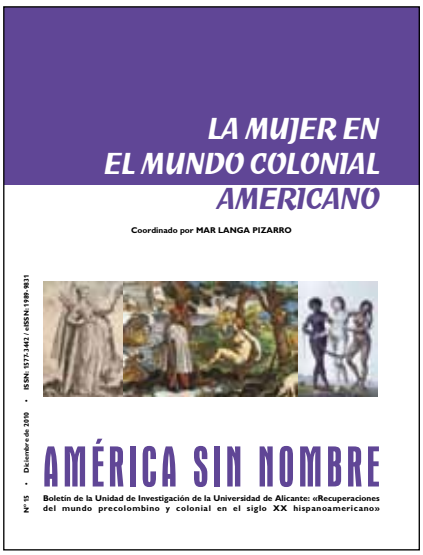


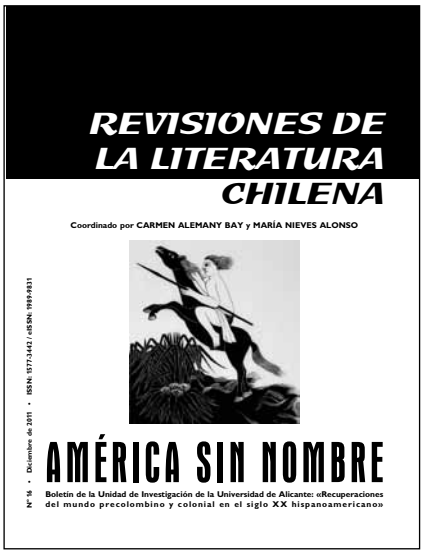


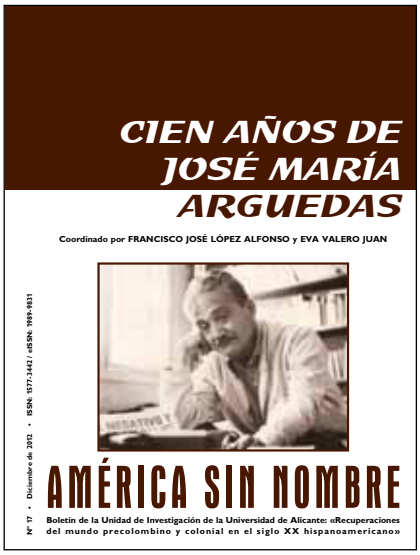


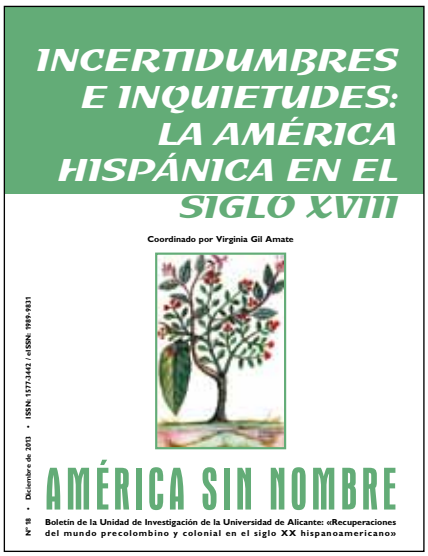
REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE



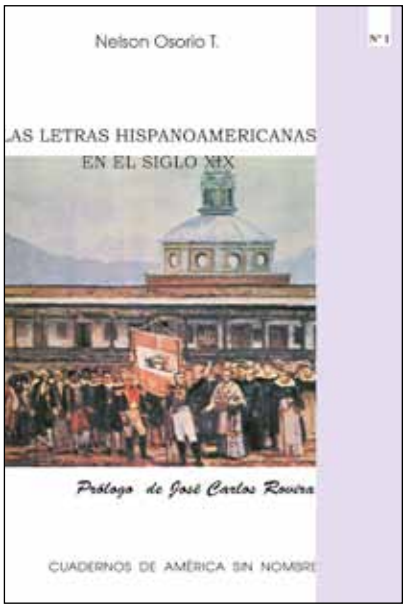


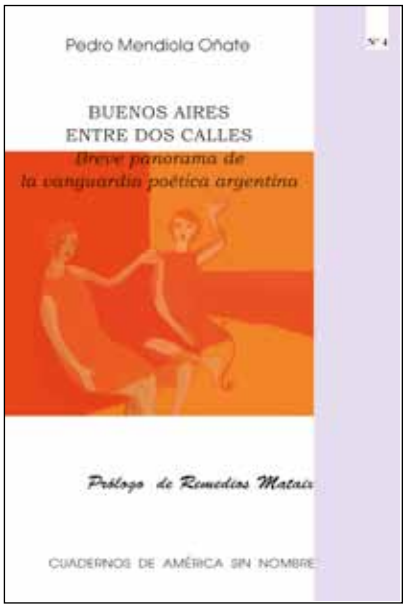


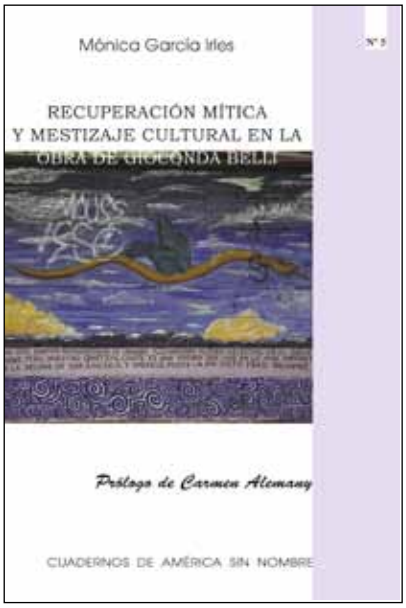




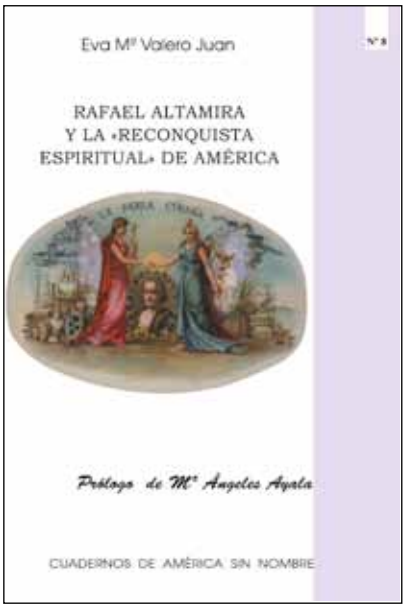
CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

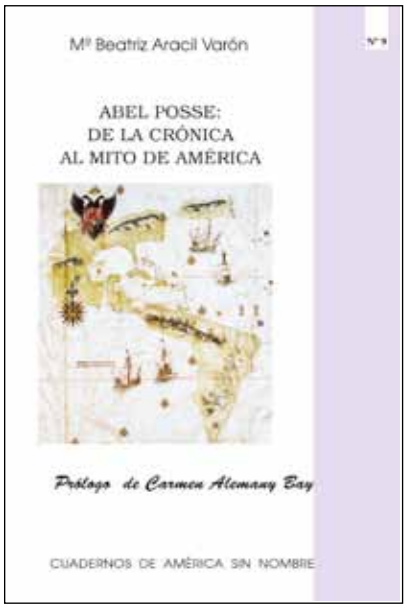


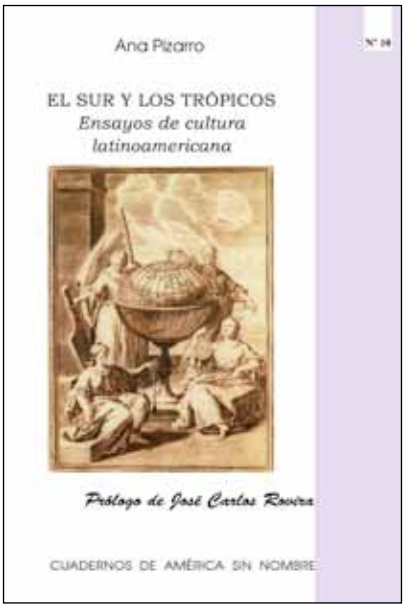


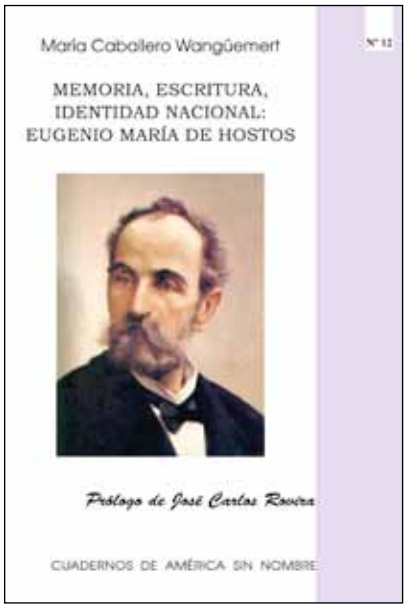


CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

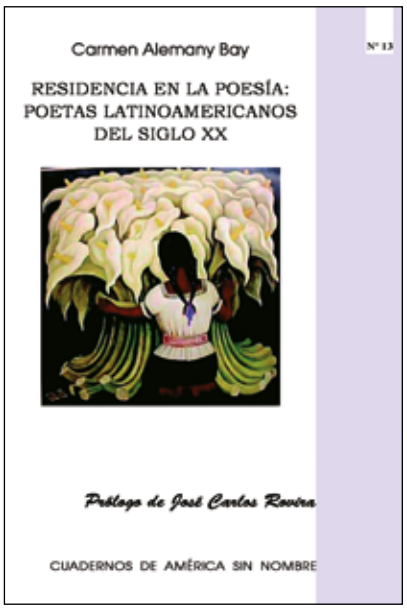


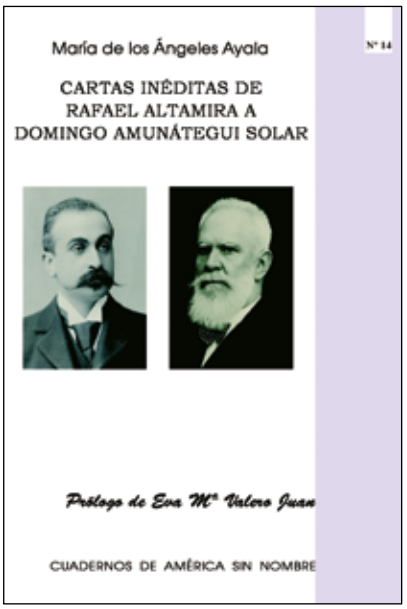


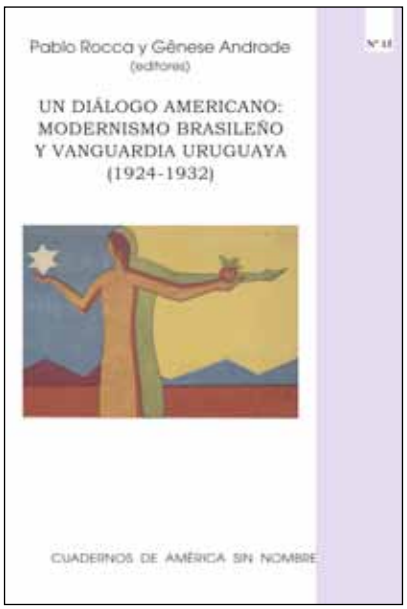


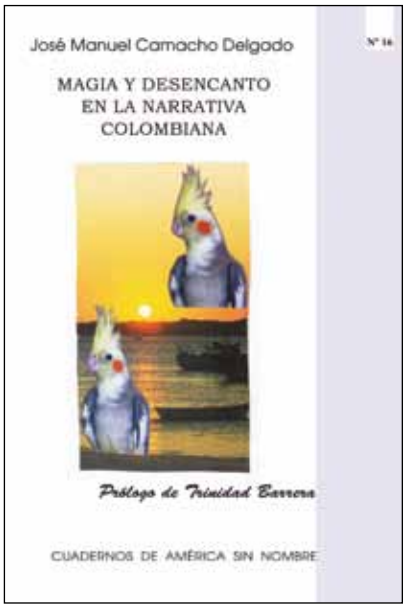


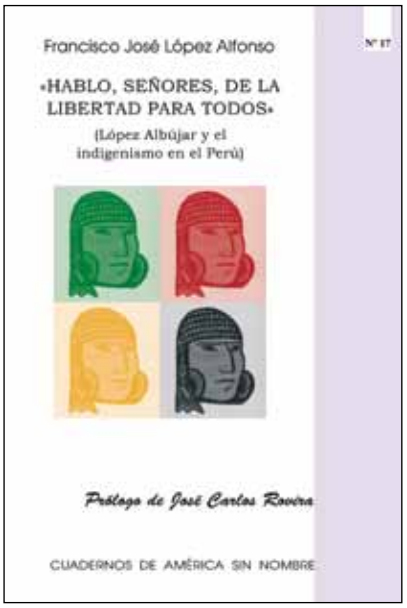
CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE



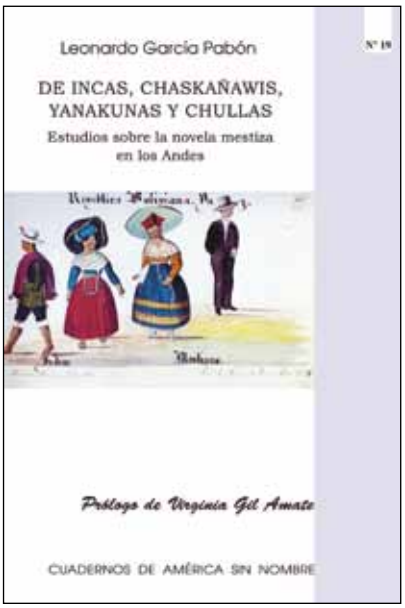


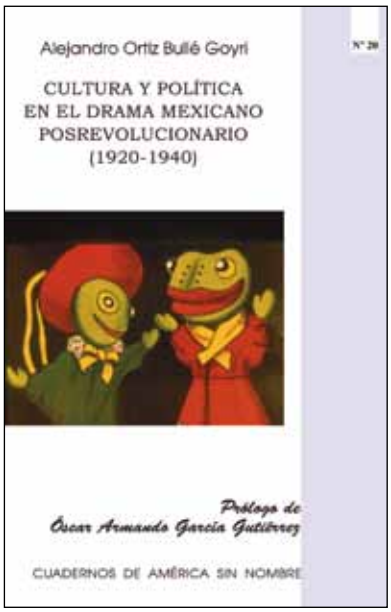


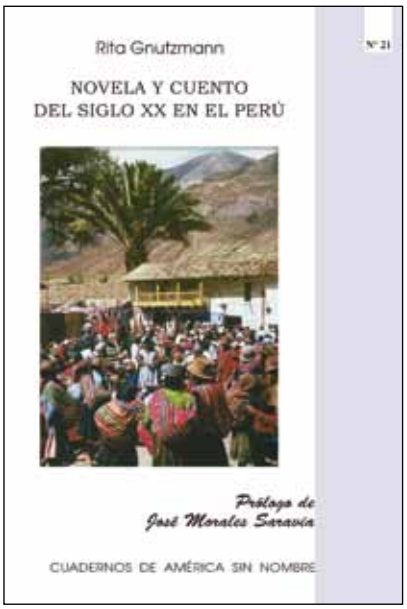


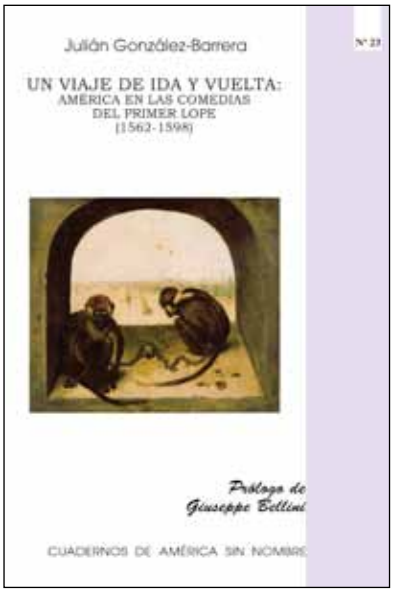


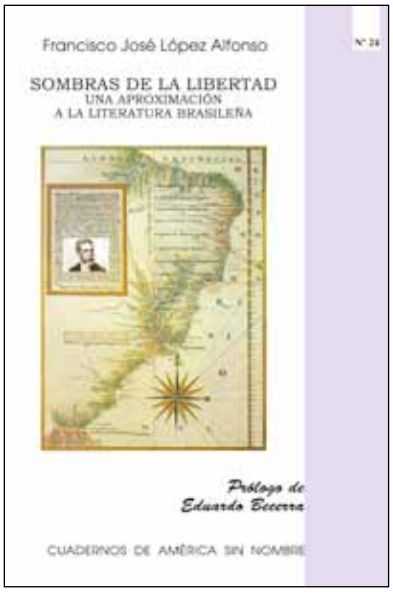
CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE



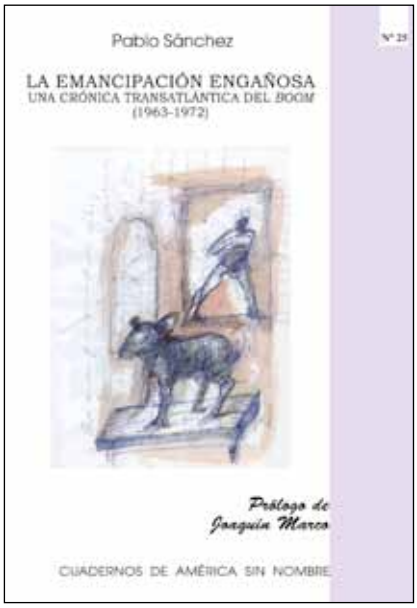


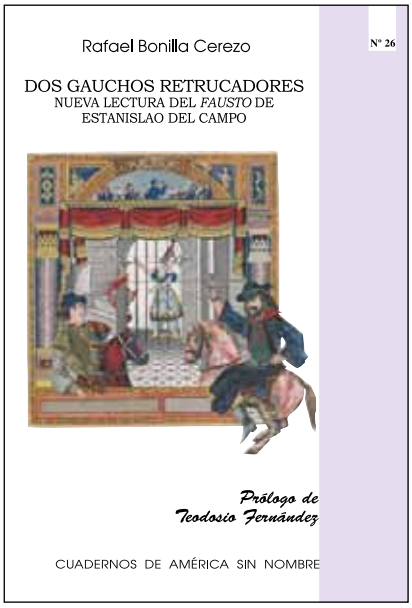


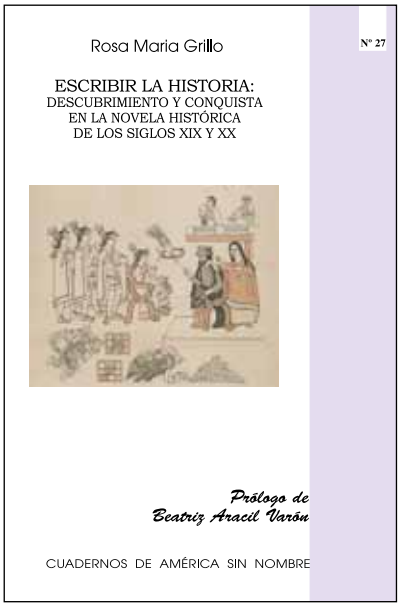


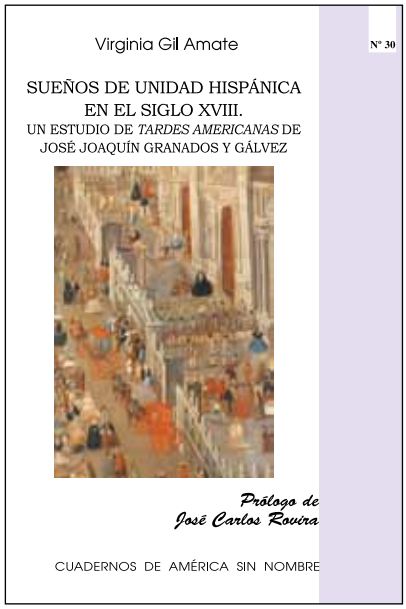


CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

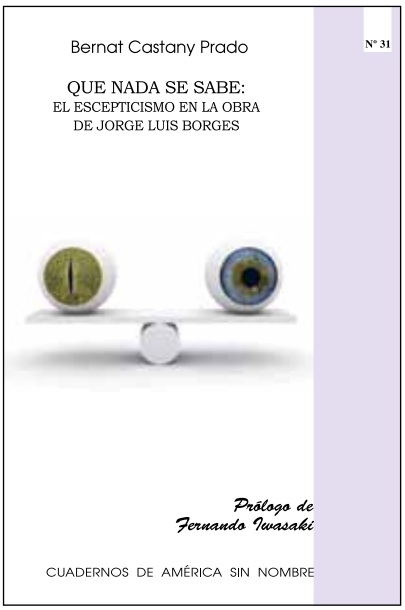


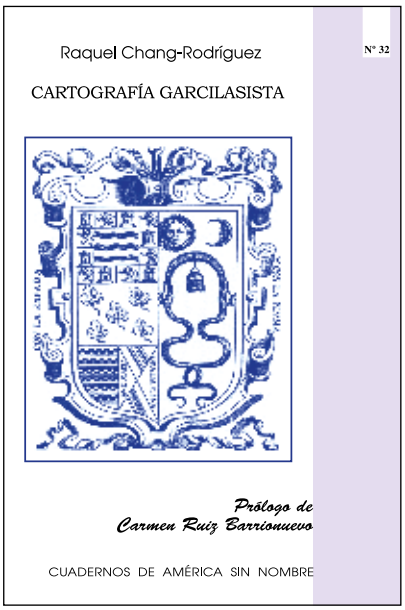






CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE





www.maesl.ua.es

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

maESL

Máster en Estudios Literarios

Programa Oficial de Postgrado adaptado al Espacio Europeo de Educación Superior

Presentación
Matrícula
Plan de Estudios

Dpto. de Filología Española, Ling. General, Tª de la Literatura
Dpto. de Filología Catalana
Dpto. de Filología Inglesa
Dpto. de Filologías Integradas (Filología Árabe y Filología Francesa)
Dpto. de Prehistoria, Arqueología, Hª Antigua, Fil. Griega y Fil. Latina

Anales de Literatura Española

Nº 23, 2011 (SERIE MONOGRÁFICA, NÚM. 13)

«Cantad, hermosas»

Escritoras ilustradas y románticas

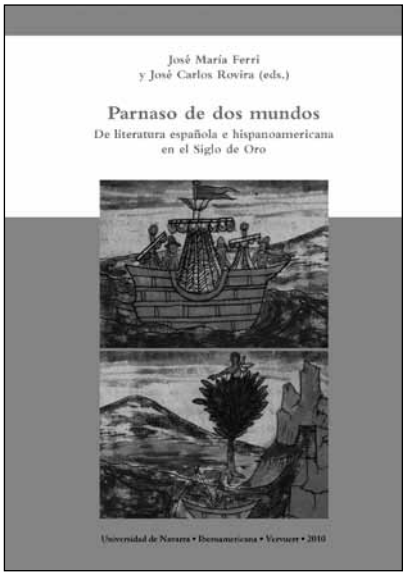
Edición de Helena Establier Pérez

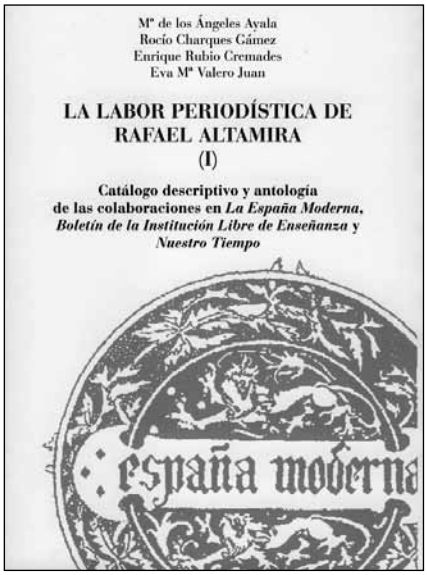
María Angeles Egea Hombre o mujer, cuestión de apariencia. Un caso de travestismo en el teatro del siglo XVIII · María Jesús García Garrosa La otra voz de María Rosa de Gálvez: las traducciones de una dramaturga neoclásica · Frederique Morano Influencias medievales y originalidad en la literatura gaditana de finales del setecientos: el caso de la gaditana María Gertrudis de Hore · Helena Establier Pérez *Las esclavas amazonas* (1805) de María Rosa de Gálvez en la comedia popular de entresiglos · Emilio Palacios Fernández Bibliografía general de escritoras españolas del siglo XVIII · Elizabeth Franklin Lewis La caridad de una mujer: modernización y ambivalencia sentimental en la escritura femenina decimonónica · Marieta Cantos Casenave Escritura y mujer 1808-1838: los casos de Frasquita Larrea, Mª Manuela López de Ulloa y Vicenta Maturana de Gutiérrez · Rebeca Hahn Sobre la dificultad de ser Carolina Coronado: contemplación y praxis fenomenológica · Ermitas Penas Varela Juana de Vega desde la literatura del yo · María del Carmen Simón Palmer En busca del mecenazgo real: autoras románticas y Palacio · Rosalía Fernández Cabezón Una voz femenina en el teatro de mediados del XIX: la comedia de Gertrudis Gómez de Avellaneda · Angeles Ezama Gil Los relatos de viaje de Gertrudis Gómez de Avellaneda · Rocío Charques Gámez *Sab* y el juego de las miradas · María de los Angeles Ayala *El testamento de D. Juan I*, novela histórica de una escritora olvidada: Teresa Arróniz y Bosch · Dolores Thion Soriano-Mollá Joaquina García Balmaseda: una escritora isabelina al servicio de la mujer

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

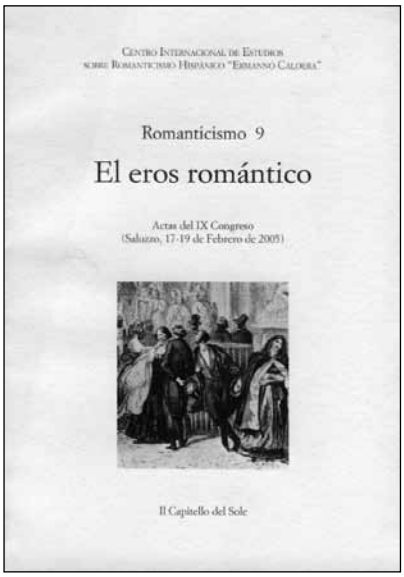
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA,
LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

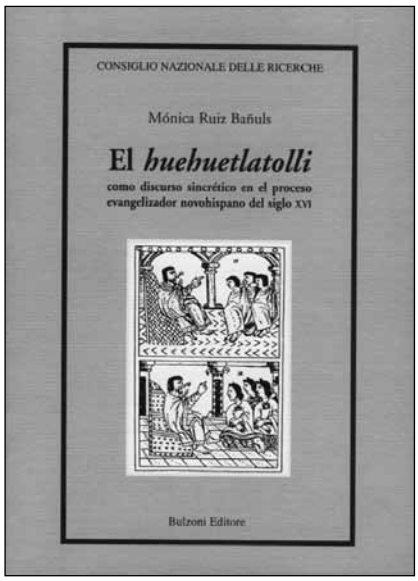
Universidad de Alicante

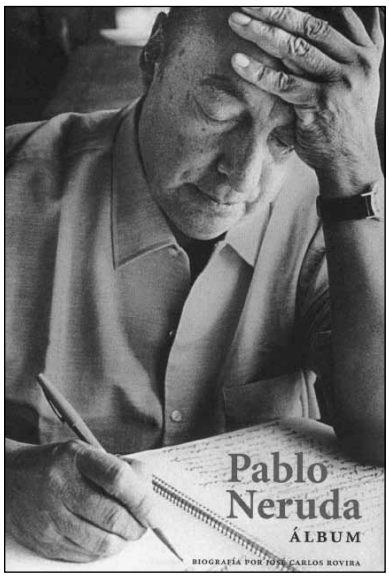

José María Ferri
y José Carlos Rovira (eds.)
Parnaso de dos mundos
De literatura española e hispanoamericana
en el Siglo de Oro
Universidad de Navarra • Iberoamericana • Vervuert • 2010


Mª de los Ángeles Ayala
Rocío Charques Gámez
Enrique Rubio Cremades
Eva Mª Valero Juan
LA LABOR PERIODÍSTICA DE
RAFAEL ALTAMIRA
(I)
Catálogo descriptivo y antología
de las colaboraciones en La España Moderna,
Boletín de la Institución Libre de Enseñanza y
Nuestro Tiempo
España moderna

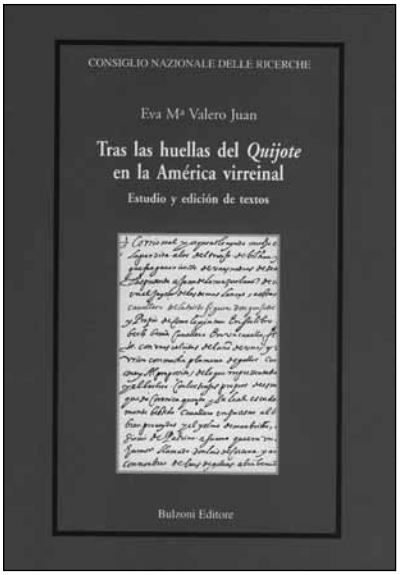
CARMEN ALEMANY BAY
LA NARRATIVA DE LA ALTERIDAD EN AMÉRICA LATINA
(desde los tiempos del boom)
Ars Cilleb Editores

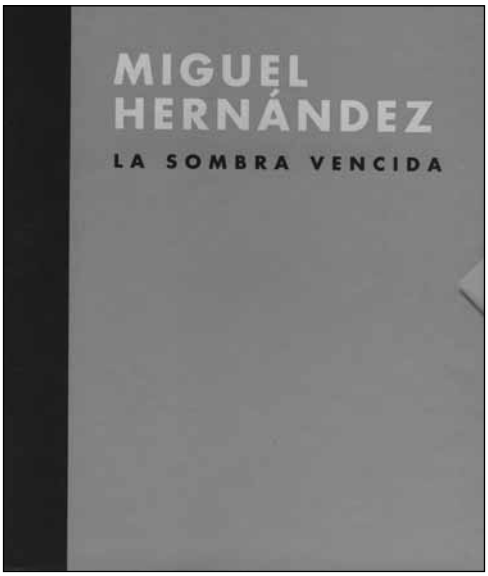

Centro Internacional de Estudios
sobre Romanticismo Hispánico "Ermanno Caldera"
Romanticismo 9
El eros romántico
Actas del IX Congreso
(Saluzzo, 17-19 de Febrero de 2005)
Il Capitello del Sole

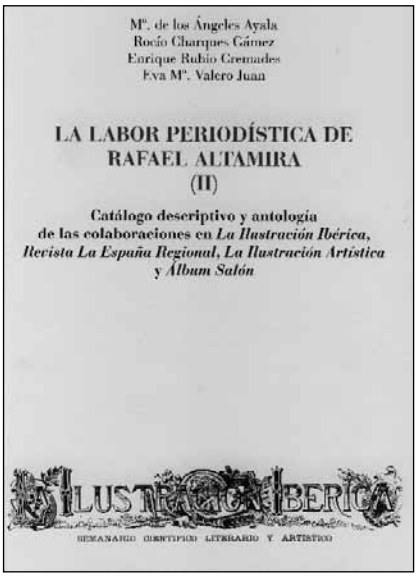

CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE
Mónica Ruiz Bañuls
El huehuetlatolli
como discurso sincrético en el proceso
evangelizador novohispano del siglo XVI
Bulzoni Editore


Pablo
Neruda
ÁLBUM
BIOGRAFÍA POR JOSÉ CARLOS ROVIRA

Centro Internacional de Estudios
sobre Romanticismo Hispánico "Ermanno Caldera"
Romanticismo 10
Romanticismo y exilio
Il Capitello del Sole


CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE
Eva Mª Valero Juan
Tras las huellas del Quijote
en la América virreinal
Estudio y edición de textos
Bulzoni Editore


MIGUEL
HERNÁNDEZ
LA SOMBRA VENCIDA


Mª. de los Ángeles Ayala
Rocío Charques Gámez
Enrique Rubio Cremades
Eva Mª. Valero Juan
LA LABOR PERIODÍSTICA DE
RAFAEL ALTAMIRA
(II)
Catálogo descriptivo y antología
de las colaboraciones en La Ilustración Ibérica,
Revista La España Regional, La Ilustración Artística
y Álbum Salón
ILUSTRACIÓN IBÉRICA
SEMANARIO CIENTÍFICO LITERARIO Y ARTÍSTICO

RUBÉN DARÍO
OBRA POÉTICA
Epístolas y poemas (Primeras notas)
Abrojos
Rimas
Canto épico a las glorias de Chile
Azul...
Prosas profanas y otros poemas
Cantos de vida y esperanza,
los cisnes y otros poemas
El canto errante
Poema del otoño y otros poemas
Canto a la Argentina y otros poemas
Selección de poemas dispersos
Edición de José Carlos Rovira
con la colaboración de Sergio Galindo
BIBLIOTECA CASTRO
FUNDACIÓN JOSÉ ANTONIO DE CASTRO

Mito,
palabra
e historia
en la tradición literaria latinoamericana
José Carlos Rovira y Eva Valero Juan (eds.)

COLABORACIONES

Normas para colaboraciones en la revista *América sin nombre* 2015

1. Los números de la revista *América sin nombre* son anuales y contienen generalmente la publicación de un tema monográfico que es anunciado, para cada dos números próximos, en la cubierta posterior de la revista.

2. La revista *América Sin Nombre* ofrece a todos aquellos investigadores interesados la posibilidad de colaborar con sus contribuciones en el número de cada año a través del formulario de presentación de originales disponible al final del ejemplar impreso o en las instrucciones para la presentación de originales de su edición digital […]

El formulario, en el que se propondrá el título del artículo, el *abstract* y las palabras clave (en castellano y en inglés) del mismo, así como su fecha de envío, deberá remitirse a la dirección de la revista americasinnombre@gmail.com o en formato CD o DVD a la dirección postal:
América Sin Nombre / Departamento de Filología Española / Apdo. 99 / Universidad de Alicante/ 03080 Alicante (España), junto con el texto completo del artículo, inédito y original, en formato .doc o .rtf.
La fecha límite de entrega de originales es el 30 de julio de cada año, ajustándose al tema anunciado en la cubierta posterior del último número.

3. NORMAS DE PRESENTACIÓN

La extensión máxima de los artículos, que deberán ser originales e inéditos, será de 15 páginas, incluidas las notas y las referencias bibliográficas.
Junto al texto se enviarán, además,

1. El formulario de presentación de originales, antes descrito, junto con un breve currículo del autor (máximo 7 líneas) en el que se debe incluir la afiliación profesional completa o centro de trabajo actual y la dirección de correo electrónico.

2. Las imágenes que se desee incorporar a la publicación (un máximo de seis) en formato .jpg y un tamaño mínimo de 500 píxeles en su lado mayor. En un documento Word se relacionará cada foto con su correspondiente pie de foto. También se debe indicar el lugar del texto donde se debe insertar. En caso de que el peso informático de las imágenes lo requiera, se deberá hacer llegar un CD con dichas imágenes.

3.1. Formato de página y de párrafo

El tamaño de papel seleccionado será DIN A4 y la fuente Calibri 11 puntos, que es la que ofrece el procesador por defecto.
Las páginas irán sin numerar y sin encabezados, con interlineado sencillo y justificación completa del texto, y sólo se utilizará sangría (doble) y espaciado (doble antes y después de la cita) para la reproducción de citas textuales extensas.
Se debe activar en el programa la opción destinada al control de líneas viudas y huérfanas para evitar que la primera o la última línea de un párrafo quede aislada al principio o final de una página.
Se debe evitar el uso de negritas y del subrayado. En lugar de este último se usa la cursiva.

3.2. Formato para notas a pie de página

En líneas generales, la revista intenta reducir al máximo las notas al pie. Las referencias bibliográficas se proporcionarán dentro del texto (ver apartado 3.3), por lo que las notas al pie quedan reservadas para información que complemente o amplíe algún aspecto del artículo.
La numeración será continua y automática, siendo la primera nota que aparezca la número 1.
La fuente seleccionada deberá ser Calibri de 9 puntos.
En el cuerpo del texto, la llamada a nota se situará siempre antes de los signos de puntuación.
El interlineado también será sencillo e igualmente se justificará el texto de la nota de forma completa.
También para las notas se activará el programa de líneas viudas y huérfanas.

3.3. Presentación de las citas y referencias bibliográficas

A partir del año 2013, las citas de referencia en el texto y la lista final de referencias bibliográficas se deben presentar obligatoriamente según el formato propuesto por el MLA style

Citas intratextuales:

a) Si hay un solo libro en la bibliografía del autor citado, se escribe entre paréntesis únicamente el apellido del autor y la página, sin comas de separación.
   Ej: (Mendiola 21)

b) Si en la bibliografía hay dos obras de un mismo autor se debe escribir la primera parte del título del libro, separando el apellido del autor y el título del libro con una coma. El título de la obra debe ir escrito con letra cursiva; el título de un artículo debe ir citado entre comillas.
   Ej: (Rovira, *Literatura y espacio urbano* 21)

c) Si no hay lugar a confusión sobre el nombre del autor y la obra de la que se habla, o si ha sido nombrado dentro del texto en el mismo párrafo en que se incluye la referencia, debe incluirse únicamente el número de página.
   Ej: (21)

Al final del artículo se ofrecerá, ordenadas alfabéticamente, las referencias bibliográficas de todas las obras citadas (sólo las citadas) con el siguiente formato:

a) Monografías:
Apellidos, Nombre. *Título en cursiva*. Lugar de edición: Editorial, año.
Ejemplo: Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias de la América Hispánica*. México: F.C.E., 1949.

b) Partes o capítulos de monografías:
   Apellidos, Nombre. «Título del capítulo entrecomillado». Nombre Apellidos del responsable del libro, *Título en cursiva*, Lugar de edición: Editorial, año, páginas del libro en el que se encuentra el capítulo.
   Ejemplo: Rama, Ángel. «Origen de un novelista y de una generación literaria». Helmy F. Giacoman (ed.). *Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Nueva York: Las Américas, 1974: 13-51.

c) Artículos en publicaciones en serie:
   Apellidos, Nombre (año), «Título del artículo entrecomillado», *Título de la publicación en cursiva*, volumen: número, (año): pp.
   Ejemplo: Sánchez del Barrio, Antonio. «Algunas noticias sobre el tiempo de Pasión tradicional: El caso concreto de Medina del Campo». *Revista de Folklore*, 7:83, (1987): 169-175.
   En el caso de que se cite más de un trabajo del mismo autor, se repetirá en cada cita bibliográfica el orden Apellido, Nombre., evitando el uso de ____ u otros símbolos tipográficos.

Las citas textuales breves (menos de 40 palabras) irán entrecomilladas dentro del texto. Las citas textuales largas se pondrán en párrafo aparte, sin comillas y con doble sangría del lado izquierdo. La primera línea de la cita textual no lleva ninguna sangría adicional.

4. Una vez recibidas las contribuciones para cada año, la revista ASN lleva a cabo un proceso de Evaluación Externa por Pares académicos de cada una mediante el método denominado como doble ciego. Cada artículo será dictaminado por dos árbitros externos a la revista propuestos por el consejo de redacción, preservando siempre el anonimato tanto del colaborador como del árbitro encargado del informe, que en todo caso será siempre un investigador destacado en el área de la literatura hispanoamericana.

Los resultados de los dos dictámenes configurarán el resultado final del proceso de evaluación, pudiéndose recurrir a un tercer árbitro en el caso de ser necesario. El dictamen podrá ser ACEPTADO, ACEPTADO con cambios menores, ACEPTADO con cambios sustanciales o NO ACEPTADO, comunicándose al autor individualmente y en privado con la ficha de aceptación de originales de la revista antes del 30 de octubre de cada año.

5. Una vez dictaminados los trabajos propuestos para el número de la revista, los autores aceptados deberán remitir a la redacción de *América Sin Nombre* el formulario de cesión de derechos de autor a la revista, comprometiéndose al respeto de las leyes de propiedad intelectual vigentes y permitiendo a *América Sin Nombre* la difusión del trabajo, tanto en soporte impreso como en formato digital, con fines de divulgación científica.

New guidelines for the submission of articles in *América sin nombre* 2015

1. Generally, every issue of *América Sin Nombre* is a monograph devoted to a certain topic. The topics for the next two volumes are announced on the back cover of the journal.
2. Researchers interested in publishing their papers in *América sin nombre* must fill in the originals submission form which is available on the last page of the volume published in print, or follow the instructions in the digital edition.

The form must include the title of the paper, the abstract and keywords (in Spanish and in English) and the date sent. The form must also be addressed to americasinnombre@gmail.com or in CD/DVD format to the following postal address:

América Sin Nombre/ Departamento de Filología Española/ Apdo. 99/ Universidad de Alicante/ 03080 Alicante (Spain). The form must be submitted together with the article, which must be original and unpublished, in .doc or .rtf format.

The deadline for the submission of the originals in on July 30 every year. The articles must fit the topic announced on the back cover of the volume published the year before.

3. FORMAL GUIDELINES

The papers must be original and unpublished and should not exceed 15 pages, including cited bibliographical references and notes.

The following documents must be submitted along with the text:

1. The originals submission form including the information detailed in point 2. as well as a brief bionote (up to 7 lines) which will be published together with the article. It must include a complete institutional affiliation or current workplace of the author, and his/her electronic address.

2. The articles can incorporate a maximum of 6 pictures which must be sent in .jpg format and have a minimum size of 500 pixels in the widest side. Another document should include the captions, indicating which picture each caption refers to. In this document the place where the pictures are to be inserted within the article should also be indicated. If the pictures are too heavy to be sent by e-mail, a CD containing them should be remitted.

3.1. Page and paragraph format

The paper size must be DIN A4 and the font Calibri 11. The pages of the article must not have page numbers or headers, and the spacing must be simple. The text must be completely justified. Indentation (double) and spacing (double before and after quotations) will only be used for longer quotations.

In order to avoid that a single first or last line at the beginning or end of a paragraph is left dangling at the top or bottom of the page, the option that controls widows and orphans should be activated in the word processor.

Boldfaced or underlined text should be avoided. Italics are to be used instead of underlining.

3.2. Footnotes format

América Sin Nombre tries to reduce the number of footnotes as much as possible. Bibliographical references must be included as a part of the text (see 3.3). Footnotes thus should only provide additional information or explanations on a certain aspect discussed in the article.

Footnotes must be numbered consecutively starting with number one.

The font must be Calibri 9.

The superscript numbers in the main text must be placed before the punctuation. The text of the footnote must as well be simple spaced and completely justified. Widows and orphans should also be controlled.

3.3. Quotations and bibliographical references format

From 2013 on quotations and bibliographical references must follow the MLA Style.

In-text parenthetical references:

a) If there is only one book by an author in the works cited list, the author´s last name and the page must be indicated in parentheses, without a coma between them:
E.g.: (Mendiola 21)

b) If there is only one book by an author in the works cited list, in parentheses it must be stated the author´s surname and then, after a coma (,), the first words of the title of the book in italics. If it is the title of an article, quotation marks must be used instead of italics.
E.g.: (Rovira, *Literatura y espacio urbano* 21)

c) If there is no possible confusion regarding the name of the author and the book which is quoted, or if the same reference has already appeared in the same paragraph, only the page number must be indicated in parentheses:
E.g.: (21)

At the end of the article, only the references that have been cited in the paper must be listed in alphabetical order, and according to the following guidelines:

a) Monographs:
Author´s last name, Author´s first name. *Title of book in italics*. Place of publication: Publisher, year published.
Example: Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias de la América Hispánica*. México: F.C.E., 1949.

b) Sections or chapters in a book:
Author´s last name, Author´s first name. «Title of chapter in quotations». First and last name of the editor of the book, *Title of book in italics*, Place of publication: Publisher, year published, pages on which the article appears.
Example: Rama, Ángel. «Origen de un novelista y de una generación literaria». Helmy F. Giacoman (ed.). *Homenaje a Juan Carlos Onetti*. Nueva York: Las Américas, 1974: 13-51.

c) Journal articles:
Author´s last name, author´s first name (year published), «Title of article in quotations», *Title of journal in italics*, volume number: issue number, (year published): pages.
Example: Sánchez del Barrio, Antonio. «Algunas noticias sobre el tiempo de Pasión tradicional: El caso concreto de Medina del Campo». *Revista de Folklore*, 7:83, (1987): 169-175.

When more than one study by the same author is cited, the author´s last and first name should be repeated each time, avoiding the use of underscores (_) or any other punctuation marks.

Brief quotations (less than 40 words) must be included in the text in quotations. Long quotations must be separated from the context, double indented in the left-hand margin and never enclosed in quotation marks. The first line of the quotation must not have any particular indentation.

4. Once the submissions have been received, all of them are blindly refereed in an External Evaluation process carried out by academic pairs, following the double blind method. Each paper will be submitted to two external referees who are nominated by the editorial board. The anonymity of both the author and the referee who carries out the report will be preserved. All the referees are distinguished researchers on Hispano-American Literature.

The evaluation process ends with the results of these evaluations. If it is necessary, a third referee could take part in the process. The report will show a paper to be ACCEPTED, ACCEPTED after minor modifications, ACCEPTED after substantial modifications or NOT ACCEPTED.

Every year, before October 30, the results of the evaluation will be individually and privately notified to every author, who will receive the originals acceptance form of *América Sin Nombre*.

5. Once the papers for the issue have been accepted, the authors must send the royalties cession form to *América Sin Nombre*, committing to observe intellectual property laws in force, and allowing *América Sin Nombre* to publish their Work, both digitally and in print, based on scientific purposes.

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN / SUSCRIPTION FORM

Nombre / Name: _____
DNI / ID: _____
Institución y dirección / Institution and Adress: _____
Código Postal y ciudad / Zip Code and City: _____
Teléfono / Phone: _____ Correo electrónico / E-mail: _____

Deseo suscribirme a la revista *América sin nombre* a partir del número _____ .
Please enter my suscription to *América sin nombre* beginning with volumen _____ .

Derechos de suscripción: tres números (ordinarios o extraordinarios) de *América sin nombre* que le serán remitidos por correo a la dirección arriba indicada.
Precio: 30 euros
Forma de pago:

- ❑ Contra reembolso de cada ejemplar (11 euros)
- ❑ Por talón nominativo, dirigido a Dpto. de Filología española, Universidad de Alicante. Apdo. de Correos 99 - E 03080 Alicante (España)

BOLETÍN DE PEDIDO / ORDER FORM

Deseo recibir las publicaciones siguientes: / Please send me the following puplications:

Revista / Journal: *América sin nombre*
Volúmenes nº / Volumen num _____ Ejemplares / Copies: _____

Anejo / Monograph: *Cuadernos de América sin nombre*
ISBN: _____ Ejemplares / Copies _____

Nombre / Name: _____
DNI / ID: _____
Institución y dirección / Institution and Adress: _____
Código Postal y ciudad / Zip Code and City: _____
Teléfono / Phone: _____ Correo electrónico / E-mail: _____

Precio: 11 euros por ejemplar de *América sin nombre*
10 euros por ejemplar de *Cuadernos de América sin nombre*
Forma de pago:

- ❑ Contra reembolso de cada ejemplar
- ❑ Por talón nominativo, dirigido a Dpto. de Filología española, Universidad de Alicante. Apdo. de Correos 99 - E 03080 Alicante (España)

PETICIÓN DE INTERCAMBIO / EXCHANGE REQUEST

Institución / Institution: _____

Dirección postal / Adress: _____
Teléfono / Phone: _____ Correo electrónico / E-mail: _____

Estamos interesados en recibir su revista / We would like to receive your Academic Title
América sin nombre
en intercambio por nuestra revista / in exchange for our Academic Journal
_____

(Por favor adjunte su ISSN así como otra información sobre su/s Revista/s o Serie/s: periodicidad, contenido...)
(Please enclose its ISSN as well as other informatio about your/s Academic Title/s: frequency, contents...)

Nuestra dirección de intercambio / Our exchange Adress: Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, Universidad de Alicante, Apdo. 99, E-03080 Alicante.

Dirección de intercambio / Exchange adress: _____

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Formulario de presentación de originales a la revista *América Sin Nombre*

Nombre
Institución
Correo electrónico
Breve CV científico Título del artículo (castellano e inglés): Abstract (castellano e inglés):
Fecha de presentación:

*Junto con el presente formulario, deberá adjuntarse el artículo completo en formato texto y adaptado a las normas de presentación de originales de la revista ASN a la dirección de correo electrónico americasinnombre@gmail.com.

*El artículo, siguiendo la política de publicaciones de ASN, será sometido a un proceso de evaluación externa por pares por el método doble ciego.

*El resultado de la evaluación externa y la aceptación o no del trabajo para su publicación en el siguiente número de ASN será comunicado a cada autor por correo electrónico antes del 30 de septiembre de cada año.

Att. El director y el Comité Editorial de América sin Nombre

América Sin Nombre

Dpto. Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura (Universidad de Alicante)
Carretera de San Vicente S/N - 03080 Alicante (España)
americasinnombre@gmail.com / T.:+34 965 90 3788

PRÓXIMOS NÚMEROS:

— 2015, Nº 20: Literatura infantil y juvenil en América Latina, coordinado por Ramón Llorens García, Pedro Mendiola Oñate y José Rovira Collado.
— 2016, Nº 21: Centenario de Rubén Darío.

Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante