

Los romances indianos y la prohibición de las uniones desiguales en la poesía de Gabriel de la Concepción Valdés, Plácido

Jorge Camacho
University of South Carolina
camachoj@mailbox.sc.edu

Este ensayo discute un aspecto poco explorado en la literatura cubana: la representación del indígena en uno de los poetas cubanos más importantes del siglo diecinueve: Gabriel de la Concepción Valdés, más conocido por "Plácido". Plácido recrea en estas representaciones, que surgen a raíz de los movimientos de independencia en el resto de la América Latina y la toma de consciencia de una nueva clase en Cuba, los criollos, la vida de personajes literarios indígenas como Chactas, Cora y Atala en ambientes románticos en que se mezclan el amor y la raza, junto con los tópicos de la civilización y la barbarie. Esta característica de sus poemas es importante destacarla, porque llama la atención a la prohibición de los matrimonios desiguales en la colonia, matrimonios entre negros y blancos, lo que puede interpretarse como una crítica al poder colonial de España.

Palabras clave: Cuba, literatura cubana, Plácido, raza, indígenas, esclavitud, pareja

This essay discusses a little-explored aspect in Cuban literature: the representation of indigenous people in one of Cuba's most important poets of the nineteenth century: Gabriel de la Concepción Valdés, better known as "Plácido." In these representations, which arise from independence movements in the rest of Latin America and the awakening in Cuba of a new social class, the criollos, Plácido recreates the life of literary characters such as Chactas, Cora and Atala in romantic settings, in which love and race are mixed, along with the topic of civilization and barbarity. This characteristic of his poems is important, because it draws attention to the prohibition in Cuba at the time against unequal marriages, marriages between blacks and whites, and Plácido's endorsement of those can be interpreted as a criticism of Spain.

Keywords: Cuba, Cuban literature, Plácido, race, indigenous, slavery, couple

Y es muy duro, durísimo, insufrible, señó Uribe, agregó José Dolores, y se le nubló la vista y le temblaron las manos, –que ellos nos arrebatan las de color, y nosotros no podemos ni mirar para las mujeres blancas.

–Cirilo Villaverde. *Cecilia Valdés*

En 1837 llega a La Habana, procedente de Italia, el conjunto arquitectónico conocido por el nombre de la Fuente de la India o la Noble Habana: una joven indígena, rodeada por cuatro delfines en medio de una fuente. En la mano derecha tiene el escudo de la ciudad, con tres castillos y una llave, y en la izquierda una cornucopia. Según Eugenio Sánchez de Fuentes en *Cuba monumental, estatuaría y epigráfica* (1916), el diseñador del conjunto fue el italiano Giuseppe Gaggini y fue comisionado por Claudio Martínez de Pinillos, conde de Villanueva, superintendente general del ejército y delegado de real hacienda en Cuba. Sánchez de Fuentes cita tres testimonios de contemporáneos y un soneto escrito por un “tabaquero” que había sido detenido en el momento que lo escribió y no se había sabido nada más de él (145). Estos testimonios son importantes, porque destacan el carácter alegórico de la estatua que desde aquel momento pasó a formar parte del imaginario cubano y del impulso a repensar la historia de la conquista y colonización de la isla de Cuba.

En lo que sigue me interesa subrayar la importancia simbólica de este conjunto arquitectónico y el rol que juegan los indígenas en la poesía de Plácido. ¿De qué forma un poeta mulato marginado por el poder colonial imagina los antiguos habitantes de Cuba? ¿Qué papel desempeñan los romances sentimentales en su poesía? En este ensayo me propongo analizar la forma en que Plácido recrea la vida de los personajes literarios indígenas de dos novelas y le canta a la estatua de la India que adorna la Fuente de la Noble Habana en Cuba. Leeré estas representaciones a través de dos registros: el protonacional, que hacía hincapié en la identidad regional, indocubana de los criollos, y el racial, un registro que se impone por la raza de Plácido, quien era mulato. El primero de estos discursos, el protonacional, se origina en la literatura de finales del siglo dieciocho y se propaga a través de instituciones como *El Papel Periódico la Habana* y la Sociedad Patriótica Amigos del País que van creando una idea de patria a través de la investigación, el fomento de la cultura y la educación en la isla. Es en este contexto, según Leví Marrero, que surge una élite intelectual criolla abierta al mundo exterior que resiente el absolutismo colonial y se adhiere al liberalismo. Sus figuras principales son José María Heredia y Félix Varela, quienes ya no reclaman “reformas sino la ruptura total con España” (1974, 7:vii).

En la reseña que escribió Sandalio de Noda sobre la Fuente de la India éste nota la posición que asumen dentro del conjunto los objetos tropicales que rodean a

la indígena, viendo en ello una alegoría de la ciudad, y celebra al escultor por sustituir en “la cornucopia de Amaltea”, que lleva en la mano izquierda, las manzanas y uvas que generalmente la adornan, con frutas de Cuba “coronadas por una piña” (ctd. en Sánchez de Fuentes, 144). Sandalio de Noda no se equivocaba. Amaltea fue un personaje de la mitología griega, conocida por haber alimentado a Zeus con la leche de una cabra y llenado uno de sus cuernos con frutas. En la escultura de Gaggini este cuerno está lleno de frutas del país, lo que ancla la estatua en el ambiente cubano. O sea, es la referencia más “cubana” de la india, ya que si la analizamos con detenimiento, podemos ver que la joven tiene rasgos europeos, típicos de la estatuaria griega, lleva mantas sobre el cuerpo, el cuerno en una mano, y el escudo con arabescos y las insignias de la ciudad en la otra. Todos son, como diría Sánchez de Fuentes, objetos anacrónicos, o si se quiere, anatópicos, porque están fuera del lugar de referencias culturales en los que se originaron.

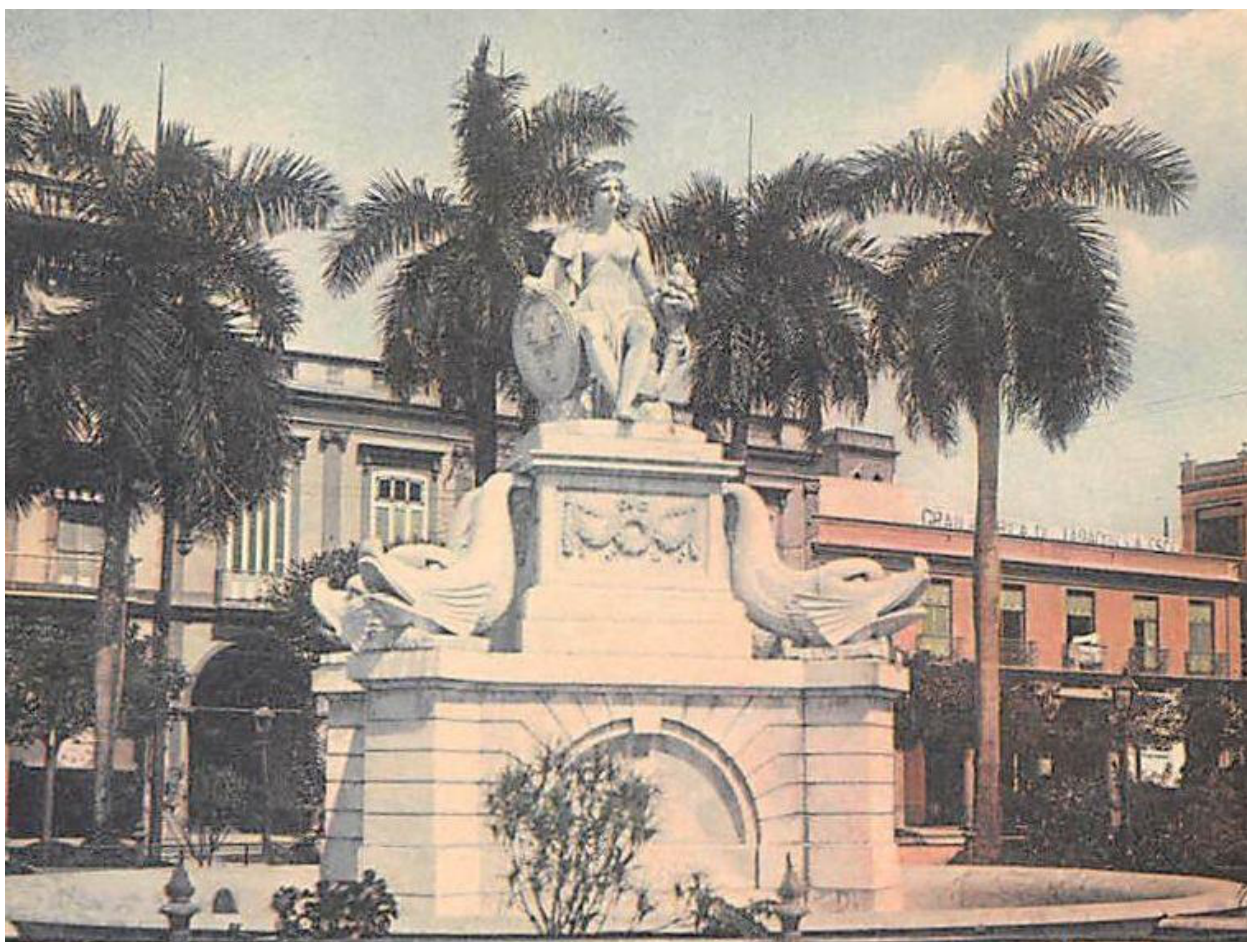


Figura 1. Fuente de la India o la Noble Habana

Por esta razón, solamente las frutas y la representación indígena fijan este monumento en la isla subrayando la productividad de la colonia, su riqueza original y equiparando a la joven con la naturaleza, la bondad y subordinación de los indocubanos a la Corona. De hecho, como sugiere Sandalio de Noda, en la posición que estaba ubicada originalmente la estatua la “gallarda joven india mira hacia el Oriente” (ctd. en Sánchez de Fuentes, 144), que era el punto de donde habían llegado las naves de los conquistadores. Con lo cual la joven estaría mirando al poder imperial con altivez, a pesar de su condición de sujeto colonizado. Su imagen representaba con “nobleza” la antigua civilización de la isla, que a diferencia de la azteca no dejó ninguna estructura o monumento dado el menor grado de desarrollo material que tenía. Así, es de esperar que los dos poemas que cita Sánchez de Fuentes en su libro subrayen la belleza de la joven y el orgullo que sienten los poetas cubanos ante aquel monumento.

El poeta Melgarejo, de quien no se conoce otro poema o libro, decía en unos versos publicados en el *Diario de la Habana* el 27 de mayo de 1840: “La América, ¡o Dios! tan bella / virgen de la patria mía / . . . / ella es virgen tropical / y se graba en la memoria” (ctd. en Sánchez de Fuentes, 145). En sus versos la joven se convierte en una representación de todo el continente y se equipara con la naturaleza, lo exótico y lo virginal, elementos que guiaban la gramática romántica en la época. De esta forma, la escultura de la india rubricaba un espacio privado, una identidad insular-americana que diferenciaba a los cubanos de los peninsulares. Por eso, las frutas como la piña que corona la cornucopia, los delfines y hasta el agua que salía de la fuente eran representaciones de esa naturaleza que alabaron los neoclásicos y románticos. Eran muestras del paisaje que identificaba a los criollos en poemas como la oda “A la piña” de Manuel de Zequeira y Arango, donde compara esta fruta con muchas otras y ninguna se iguala “con la fragancia / Del dulce zumo del sorbete indiano” (1881, 15).

Este es el motivo por el cual, además de ser la indígena una representación del espacio insular, su ubicación en un lugar tan céntrico de La Habana era una forma de grabar la memoria de los antiguos aborígenes en un terreno público dominado por la política de la Metrópoli. Era una manera de territorializar la ideología, de materializar la historia y la identidad del criollo frente a los intereses de la clase militar dominante. Como decía Manuel Moreno Fraginals en *Cuba / España. Historia común*, había que entender su emplazamiento en aquel lugar dentro de la lucha de poderes que sostenía la aristocracia criolla con el capitán general Miguel Tacón (1995, 191). Esta lucha se realizaba por los espacios de poder tanto institucionales como intelectuales, que en el caso de los criollos tenía su figura representativa en Claudio Martínez de Pinillos, el conde de Villanueva, quien había encargado la estatua en Italia. Tacón hacía cuatro años que había tomado el poder, y como parte de su labor constructiva había restaurado una fuente que descansaba en cuatro leones, símbolos de la heráldica

española. Bajo su mandato se habían llevado a cabo importantes edificaciones como la cárcel nueva, el teatro Tacón y el mercado de Fernando VII que, junto con un nuevo trazado de la ciudad y vías de acceso a extramuros, mostraban el poder político de aquel militar y su capacidad de reinventar La Habana (Chateloin 1989; Camacho 2015).

La respuesta de Pinillos fue esta fuente, más grande que la de los cuatro leones de Tacón, que en medio del paseo habanero mostraba el poder material y simbólico, las aspiraciones y el orgullo de los habaneros. Además de mandar construir esta fuente, Pinillos lideró otros proyectos de envergadura en la ciudad como la construcción del primer ferrocarril del mundo hispano en 1837 y el acueducto de Fernando VII, obras que al igual que las de Tacón mostraban el progreso de la capital que recaía sobre las espaldas de los esclavos, cuya población en la isla había llegado a sobrepasar la de los blancos. Entre los descendientes de africanos que se destacaron en la literatura en esta época están el esclavo Juan Francisco Manzano (1797–1856) y el mulato libre Gabriel de la Concepción Valdés, más conocido por el nombre de Plácido. Manzano había nacido esclavo en uno de los ingenios de Matanzas y gracias a su talento de escritor Domingo del Monte hizo una colecta para liberarlo. Sus primeros poemas aparecieron en la revista *Aguinaldo habanero* de Ramón de Palma y Antonio Echeverría, y Domingo del Monte envió sus escritos a Inglaterra donde aparecieron traducidos por el abolicionista Richard Robert Madden.

A diferencia de Manzano, Plácido nació libre, de madre blanca y padre mulato, pero su madre lo entregó tras un mes de nacido a la Casa Cuna de donde lo sacó el padre (Morales 1886, xiv). De adulto Plácido se dedicó al oficio de peinettero y su talento para escribir e improvisar poemas en las fiestas pronto le ganó la admiración de todos. Este talento fue lo que lo llevó a escribir un soneto a la Fuente de la India, que no tiene título y es muy poco conocido. Dice:

Mirad la Habana allí color de nieve,
Jentil indiana de estructura fina,
Dominando una fuente cristalina,
Sentada en trono de alabastro breve;
Jamás murmura de su suerte aleve,
Ni se lamenta al sol que la fascina,
Ni la cruda intemperie la extermina,
Ni la furiosa tempestad la mueve.

¡Oh beldad! es mayor tu sufrimiento
Que ese tenaz i dilatado muro
Que circunda tu hermoso pavimento;

Empero tú eres toda mármol puro,
Sin alma, sin calor, sin sentimiento,
Hecha a los golpes con el hierro duro.
(en Morales 1882, 55)

Este es el soneto que cita Sánchez de Fuentes en su libro, sin atribuírselo a Plácido, afirmando erróneamente que fue escrito por un “tabaquero” que más tarde había sido detenido por la policía “no habiéndose sabido nada mas de él” (145). No dice Sánchez de Fuentes de dónde sacó el poema ni la información sobre el arresto, pero sí podemos estar seguros de que este poema pertenece a Plácido, porque a pesar de que no apareció en las compilaciones de su obra, que todavía espera por una edición crítica, su amigo Alfredo de Morales (1818–1900), lo publicó en la revista *El Álbum* de Matanzas el 31 de agosto de 1882, afirmando su paternidad. Morales reproduce el poema por primera vez y agrega que antes había circulado en copias manuscritas entre los aficionados a la poesía y que fue “improvisado cálamó corriente en 1842” por el poeta cuando este se encontraba frente a la fuente de mármol con varios amigos (55). Esto mostraba la capacidad que tenía Plácido para improvisar y lo dispersas que quedaron sus composiciones una vez que fue fusilado en 1844.

Dos cosas me interesan resaltar en estos versos dedicados por Plácido a la Fuente de la India. Una es la admiración que siente la voz lírica ante la estatua, que lo lleva a escribir un soneto tan hermoso. El otro es un sentimiento de “dolor i de ironía”, como dice Morales, que impregna estos versos (1882, 55). Dolor, diríamos, porque Plácido pinta a la indígena como una beldad prisionera no solo del “dilatado muro / Que circunda tu hermoso pavimento”, sino también, como decía Sandalio de Noda, de la “fortísima verja de lanzas de hierro” que rodeaba todo el conjunto (Sánchez de Fuentes, 144). De modo que, en la imaginación de Plácido, la indígena/Habana estaba condenada a no salir de allí y tener que soportar el sol, la “cruda intemperie” y la “furiosa tempestad” que la acosaba.

Valga señalar que las fuerzas que importunan a la indígena en este poema vienen de la naturaleza “cruda” y “furiosa”. No del sol que la “fascina”, y siempre se ha relacionado en el imaginario americano con la “raza cobriza”, ya que como decía Domingo del Monte en su *Diccionario de provincialismos de la isla de Cuba* (1831), el “aindiado” era un adjetivo para denotar el “color de indio; es decir, entre rojo y cobrizo” (158). El asedio podría ser una referencia a las tormentas y huracanes tan comunes en el trópico a los que los mismos indígenas hicieron referencia. Pudo tener incluso un origen anecdótico, ya que según Sánchez de Fuentes, “el día antes de su inauguración dicen sopló un fuerte viento que derribó varias casas de madera y arrancó árboles, no haciéndole el menor daño a la tela que la cubría” (145). ¿Hay acaso en estos reproches una crítica a la situación en que se encuentra Cuba?

Sugiero que detrás de esta representación de la india como prisionera, asediada por la tempestad, hay un intento de expresar la otredad racial / patriótica a través de la indígena. En poemas como "Cora" o "Atala" aparece el mismo deseo oculto y un intento de tratar de transgredir los márgenes raciales que imponía la sociedad criolla a las parejas desiguales. En su poema a la Fuente de la India, además, subyace un sentimiento de orgullo y admiración ante su resistencia a la adversidad (la intemperie) y por extensión, a los poderes coloniales. Si pensamos además que Plácido está desarrollando en este poema una alegoría política, en que la india es La Habana prisionera, hay que admitir también que al final del poema hay un duro reproche al lugar donde nació, porque como dice, no podía esperarse nada más de ella, porque como el mármol, no tenía ni "alma", ni "calor", ni "sentimiento". Era una figura hecha a golpes de "hierro duro". ¿Era acaso este un reproche a los hacendados y a los mismos letrados cómplices de la esclavitud y la humillación de los negros en aquel entonces?

Quien esté familiarizado con su obra sabrá que Plácido no era ajeno a este tipo de alegorías, y en muchos de sus poemas se esconde una crítica a la servidumbre, el racismo y las injusticias que dominaban el país. No por gusto poemas como "El Juramento" fueron citados como muestras de su actitud contestataria y en 1844 el poeta fue fusilado después que se le involucró en la supuesta Conspiración de la Escalera (Paquette 1988), mediante un proceso oscuro, violento y sin garantías judiciales en el que fueron acusados muchos negros y mulatos de respeto, escritores como Manzano y Plácido, al igual que músicos populares, que el gobierno colonial veía con temor y deseaba eliminar.

Es cierto que ninguno de estos poemas de Plácido, incluyendo el que le dedicó a la Noble Habana, muestra abiertamente una actitud de rechazo a los horrores de la esclavitud o la situación de los criollos. Plácido era un poeta demasiado inteligente para darle una excusa tan fácil a las autoridades españolas, que siempre estaban atentas a cualquier transgresión de la ley o mención de la esclavitud. Después de todo, este poema a pesar de su belleza nunca fue publicado, por lo cual tendríamos que ver los gestos de subversión en él ocultos a la vista, detenernos, por ejemplo, en la empatía que crea el hablante poético con la belleza prisionera "hecha a los golpes", en el contexto en que el poeta escribe estos versos que, si juzgamos por otros de sus poemas, debieron referir a las condiciones políticas en que vivían los cubanos y aquellos que sostenían la riqueza de la colonia, productores de esas frutas que con tanto orgullo lleva la india en su cornucopia. Por eso, hay en él una ironía que pone al descubierto la otra cara de la estatua, en la cual la voz lírica proyecta su propia angustia de hombre discriminado, llamado a resistir las adversidades que se le presentaban por su condición natural.

Todo esto indica que a partir de la llegada a Cuba de la Fuente de la India en 1837 y las primeras publicaciones sobre los originarios habitantes de la isla, como la novela de Ramón de Palma *Matanzas y Yumurí* publicada en 1837, la intelectualidad insular mantuvo un esfuerzo sostenido por indagar y dar a conocer información sobre los aborígenes, la historia de la llegada de los españoles a la isla, los nombres originales de sus territorios y la vida de los conquistadores. Este esfuerzo se reflejará también en la obra de Plácido en los poemas titulados “Atala”, “Cora” y “Jicotencal” en los cuales recrea historias de indígenas que vivieron en los espacios que ocupan hoy los Estados Unidos, Perú y México. Estas historias tienen un origen literario. Así en “Atala” y “Cora” Plácido recrea los personajes de dos novelas que se hicieron muy famosas en su época: una de Chateaubriand (*Atala*, 1803) y la otra de Marmontel (*Los incas*, 1822), y a través de lo que cuentan estos poemas, Plácido reflexiona sobre su propia condición racial. Toma para ello, como punto de partida, la obra de esos escritores, que pudo haber leído en su idioma original, ya que su amigo Alfredo de Morales afirmaba que Plácido leía y traducía del francés (xxii). Los personajes serán los indios natchez de Luisiana y los incas que al igual que los indígenas cubanos habían sido vencidos por la colonización. Para hablar de los primeros, Plácido se centra en los amores de la joven Atala y el indígena Chactas, quien en la novela de Chateaubriand es tomado prisionero por el cacique de una tribu enemiga, Sigamán, el padre adoptivo de la joven. Sigamán condena a Chactas a morir en la hoguera, pero Atala se enamora de él y lo salva. En el poema de Plácido, los “tormentos” de Chactas a los que se refiere la voz poética son provocados por la muerte de Atala en la narración.

Dice Plácido:

Sigamán, más quisiera haber muerto
En el fuego voraz devorado,
Que no ser por Atala librado
Para tantos tormentos sufrir.
(Valdés 1904, 186)

En otras palabras, en el poema de Plácido, el poeta toma prestada la voz del indio natchez para decir que hubiera preferido la muerte antes de ser abandonado por la joven, quien muere poco después de escapar con él de la tribu del padre. En el poema titulado “Cora”, Plácido se apoyará en la historia de los amores de Alonso de Molina y una joven indígena del mismo nombre que aparece en la novela de Marmontel. En ella, Marmontel narra la historia de la conquista de México y del Perú y critica el fanatismo religioso de los españoles. Toma como referencia las crónicas de Bartolomé de las Casas y los *Comentarios Reales* (1609) del Inca Garcilaso de la Vega (1539–1616), para dar una idea de lo que significó la colonización de América bajo la espada y el catolicismo español. Para esto Marmontel crea ambientes ficticios que mezclan,

al decir de Estuardo Núñez Hague en *Las letras de Francia y el Perú*, escenarios y tiempos que no tenían nada que ver entre sí (1997, 88). En su narración aparecen personajes como el padre Las Casas, Francisco Pizarro (1478–1541) y emperadores de los incas, junto con personajes inventados que ayudan a darle colorido a la narración. Entre estos últimos personajes están dos que pronto despertaron la imaginación de los lectores: Alonso de Molina, un hidalgo español amigo de Las Casas y Cora, una joven sacerdotisa inca del Templo del Sol de la ciudad de Cuzco.

A mitad de la historia ambos se enamoran, Cora queda embarazada de Alonso y por violar la ley que prohibía a las guardianas del templo dedicarse a la vida secular, es condenada a morir en la hoguera. El dramatismo de un amor imposible hizo famosa esta parte de la historia, que después de publicada, según Núñez Hague, pasó por más de cincuenta ediciones en varios idiomas y fue adaptada por diversos artistas (1997, 85). Dos de estas versiones aparecieron en La Habana. La primera, de la mano de Ramón Francisco Valdés (1810–1866), con el título *Cora, drama histórico original en cuatro actos y en verso* (1841). La otra, es el poema de Plácido. La escena que recrea el segundo en sus versos ocurre cuando el Inca y el sacerdote del templo acusan a la joven de faltar a sus deberes y la condenan a morir en la hoguera junto con su familia. Cora avanza, los soldados del Inca le quitan la ropa y en ese momento aparece Alonso de Molina, que, como es amigo del Inca, logra que dejen libre a la joven. Dice Plácido:

Postróse Alonso a los pies
Del gran príncipe Ataliba
Y alcanzó de su bondad
Abolir la ley inicua,

Por la que, a la menor falta
Que en el templo cometían,
Eran aquellas vestales
Llevadas a quemar vivas.
(Valdés 1904, 155)

La escena por tanto de estos personajes ficticios viene a representar las dificultades a las que se enfrentan dos amantes que pertenecían a culturas diferentes, dos culturas enemigas, divididas por la conquista, la codicia, la muerte y sus dioses: una que en el imaginario europeo representaba la barbarie y la otra, la civilización.

Es una historia de amor, no de violencia como las que abundan en los escritos del padre Las Casas y otros que criticaron a España, que sin embargo termina con la muerte de todos. Aquí Alonso no es solo el amante de la joven, sino también el defensor de los indígenas, el español que se pone de su parte en la guerra, trata de

mediar entre los incas y al final muere combatiendo contra los hombres de Pizarro que atacan la ciudad de Cuzco. En otras palabras, Alonso representa el héroe blanco, salvador, quien se pone del lado del bien, les enseña a los incas el arte europeo de la guerra y se gana la confianza de Ataliba (Atahualpa), que gracias a esto le permite que se case con Cora. Por estos motivos la escena que describe Plácido en su poema es fundamental, porque pone de relieve las fuerzas del bien sobre las del mal, y el carácter del emperador, quien, a pesar de ser un hombre profundamente religioso, llega hasta abolir esta ley.

Plácido, un poeta romántico, atraído por las ficciones historiográficas y los hechos sangrientos del pasado, debió sentir especial inclinación por estas parejas heroicas y sentimentales de jóvenes que luchan por una causa justa como Jicotencal, quien en el poema que le dedica Plácido, aparece como un hombre virtuoso que se enfrenta a Montezuma y se niega a matar o quemar a sus víctimas: “Suspende a lo lejos hórrida / La hoguera su llama fúlgida, / De humanas víctimas ávidas / Que bajan sus frentes mustias” (Valdés 1904, 19). No por gusto, Plácido también le dedicó otro poema a Francisco Javier Foxá, el autor del drama histórico *Don Pedro de Castilla*, y en este le dice:

Si arde tu corazón en viva llama
 Por morar en el templo de Memoria
 Si la inmortalidad tu pecho inflama
 Pide asuntos sangrientos a la Historia.
 (Valdés 1904, 332)

En el poema en el que recrea la vida de los personajes de Marmontel y Chateaubriand, el cubano debió sentirse atraído por ellos, heroicos y virtuosos, que tratan de vencer los obstáculos que se les aparecen en el camino para amarse. Si Atala era una española que se enamora de un indígena, ahora estamos ante un español que se enamora de una sacerdotisa peruana. Con ello, sugiero, Plácido toma la oportunidad para introducir el guiño étnico, mestizo, en sus poemas al celebrar el amor entre dos personas de razas diferentes en una sociedad que prohibía por decreto desde principios de siglo diecinueve los matrimonios desiguales y donde tener un hijo de piel más oscura que la de los padres significaba una marca de atraso y una mancha moral para la familia.

Como decía Verena Stolcke en *Racismo y sexualidad en la Cuba colonial*, el sentido de “pureza” dividía la sociedad cubana decimonónica entre puros e impuros, entre blancos y negros. El “puro” podía quedar contaminado si se casaba con un miembro de la categoría opuesta (1992, 45). Los blancos podían ir a buscar amantes negras y mulatas a las fiestas de cuna, pero como decía el mulato José Dolores Pimienta en *Cecilia Valdés*, la novela de Cirilo Villaverde, los negros ni siquiera podían mirar a una

mujer blanca (103). ¿No eran acaso estos poemas dedicados a las jóvenes indianas una forma de transgredir esa prohibición? En el poema que Plácido le dedica a la Fuente de la India también habla de ella como una dama hermosa, fría y distante a la que cantaron los poetas románticos. Ella es una “beldad” atrapada en el marco de la fuente, pero Plácido nunca alaba sus facciones ni su figura, acaso porque a pesar de ser india, era “color de nieve” (Valdés 1882, 55).

Con esto quiero decir que Plácido pudo encontrar en las obras francesas relaciones amorosas, romances, que traspasaban los límites segregacionistas de la sociedad colonial de la época. Estos poemas hablan del amor entre sujetos de razas diferentes que no debían amarse porque iba en contra de la norma o el estatus social que tenía cada uno en la sociedad colonial. Esto es lo que ocurre también en la novela *Bug-Jargal o El negro rey* (1840) de Víctor Hugo y en *Sab* (1841) de la Avellaneda (Camacho 2019, 56–62). Es el temor y la prohibición de “manchar” al blanco, algo que estos personajes no tienen inconveniencia de hacer. En todos los casos es un amor trágico que fracasa no por ellos sino por el destino o porque la sociedad les impide que se unan o que dejen descendencia. Estas narraciones, sin embargo, sí postulan la paridad de los afectos, la igualdad de las razas y aspiran a crear un espacio utópico donde los sentimientos, no el color de la piel ni la clase social, es lo único que cuenta. Si este fuera el caso, tendríamos que ver en la poesía de Plácido un gesto de subversión ante los postulados de una sociedad racista, que evitaba a toda costa la mezcla racial. En estos poemas el impulso erótico o la focalización de la pareja se trasladaría del amante negro o blanco, al amante blanco e indio, creando un espacio de permisibilidad ante la opinión y la censura que no hubiera podido ocurrir en el primer caso.

Además de esto, importa subrayar que a pesar de que los incas nunca abolieron “la ley inicua” que castigaba la profanación del templo, Marmontel usa estos personajes y la abolición de esta ley para atacar a España y a la iglesia católica. ¿Cómo? Mostrando que los indígenas —una raza llamada “salvaje”, que los europeos consideraban inferior desde el punto de vista de su estatus social y que los soldados españoles habían destruido con el poder de sus armas y sus caballos—, podían entender que no era necesario ni justo quemar a nadie por amarse o faltar al voto religioso. Como decía el Inca cuando perdonó a Cora: “Un dios justo no puede querer que se le sirva por fuerza, y sus altares no están hechos para estar rodeados de esclavos” (Marmontel 1822, 2:137). Sin embargo, como dice Marmontel en su narración, en aquellos precisos momentos, los españoles tenían la Santa Inquisición, la cual condenaba a la hoguera a muchos infelices en la misma España. En consecuencia, en el capítulo que le sigue a esta escena, Marmontel pasa a condenar enérgicamente la “superstición” que “por toda la tierra va arrastrando sus cadenas sagradas con las cuales ella esclaviza las naciones” (2:141) y narra, a través de los ojos de Francisco Pizarro, quien regresa a España para reunir más hombres y regresar

a Perú, los autos de fe de la Santa Inquisición. Sus descripciones de estos actos ponen al descubierto la injusticia que, según el escritor francés, cometían los reyes y la iglesia contra los que no eran católicos, los acusados de judaizantes o los musulmanes muchas veces sin ninguna prueba y recurriendo a un discurso falsamente caritativo. Decía el narrador: “Adelantanse las víctimas; enciéndese la hoguera, y una multitud de infelices, pálidos, trémulos, agobiados bajo el peso de sus cadenas, vienen a escuchar la sentencia que les condena a ser quemados vivos: sentencia que es pronunciada con el tono afectuoso y tierno de la caridad que socorre, y de la bondad que perdona” (2:145).

Este cuadro terrible y las escenas que cuenta del padre Valverde, quien dice el narrador que tramó la escena de la Biblia para echar los hombres de Pizarro sobre los del Inca, contrastan con las que cuenta del emperador inca, perdonando a Cora y aboliendo la ley. No por gusto, la Santa Inquisición incluyó el libro de Marmontel en su lista negra, aunque algunos ilustrados españoles la elogiaron (Núñez Hague 85). En ella se pinta un imperio en decadencia, hombres interesados únicamente en el dinero y desprovistos de la caridad que profesaban los religiosos. Su novela, por consiguiente, hay que verla como otra crítica a España, en la vena de los escritores extranjeros que acusaron al imperio español de destruir las Indias, como decía el fraile dominico, y ayudaron con sus escritos a crear la “leyenda negra”, leyenda que como sabemos se basó en las acusaciones de Las Casas y los enemigos de la Corona, que usaron sus escritos para hacer valer sus propios objetivos políticos, como fue el caso de los independentistas americanos, el padre Servando Teresa de Mier (1765–1827) y Simón Bolívar (1783–1830).

Vale decir entonces que al sacar este pasaje de la novela de Marmontel, Plácido estaba haciendo eco de estas críticas. Estaba recreando la historia según la contaba uno de los enemigos de España. Estaba usando las palabras de un libro condenado por la Santa Inquisición y exaltando el amor idílico, aunque ficticio, de dos amantes de razas diferentes que lograron traspasar la barrera del color y las lealtades de sus respectivos reyes para crear una familia mestiza. En ambos casos son proyecciones de la voz poética que ve una especie de utopía racial en el cruce de razas diferentes. Los poemas de Plácido sobre los indígenas deberían leerse entonces como intervenciones raciales y políticas en el imaginario cubano, intervenciones que crean espacios de inclusión del Otro mestizo y rechazo de la ley española a través de la letra, que cualquiera que hubiera leído estas novelas podía notar. Durante la colonia los negros y los indígenas compartían el fondo de la pirámide racial y ambos sufrieron las leyes injustas del gobierno. No obstante, a diferencia de los negros, que entraban dentro de una gama ancha y ambigua de pardos, morenos, mestizos, negros horros y negros esclavos, los indígenas, según Peter Wade en *Race and Ethnicity in Latin America*, eran mejor reconocidos por las autoridades, tenían una personalidad jurídica, estaban institucionalizados, y se les daba un estatus superior a los negros.

Wade da como ejemplo la pragmática que permitía el casamiento entre blancos e indígenas, algo prohibido para los descendientes de africanos (1997, 30).

Si nos guiamos por estas coincidencias y diferencias, Plácido pudiera estar criticando la segregación racial y el catolicismo en la isla, poniendo ante el poder un espejo en el cual este podía verse reflejado de forma distorsionada en otros sujetos que no eran los cubanos españoles, pero con los que compartía características fundamentales. Estos sujetos serían las parejas interraciales o los “tiranos” de sus poemas “El Juramento” y “A la muerte de Gesler”. Estas críticas de espejo, indirectas, casi escondidas, serían típicas de una sociedad como la cubana en aquella época, marcada por la censura, el silenciamiento, el temor y sujetos deseosos por transgredir estas prohibiciones a través de alegorías y metáforas, algo que Plácido hace muy bien en sus poemas. En “El Juramento”, Plácido traslada el “altar” de la iglesia católica a la naturaleza, para jurar matar al tirano (Camacho 2007, 171). Es decir, invoca otro orden, el natural que se oponía al civil-militar-religioso de la colonia, para criticar al poder. Porque, si aun su intención no era criticar al poder, los símbolos que utiliza (como el de los indígenas o la violencia contra la autoridad), pudieron leerse de ese modo, ya que forman parte del contradiscurso histórico de la víctima o de los que salen en su defensa, que muchas veces terminan por crear necrotopías, espacios de muerte, para mostrar los extremos de la destrucción.

Es una crítica subrepticia, que ve la naturaleza insular como una especie de altar al que los criollos rinden un culto patriótico. En su poema “Al Pan” de Matanzas Plácido dice algo similar, por ejemplo, a lo que afirma en “El Juramento”, donde dice que la montaña era un “gigantesco altar, / Donde te colocó de Dios la mano” (1904, 246). En estos poemas la naturaleza cubana adquiere un rango sobrenatural. Se convierte en el centro del mundo, un discurso que coincide con el de la topofilia o el amor por el paisaje que era típico de los criollos orgullosos de su patria y de los independentistas interesados en encontrar diferencias con España. El testimonio más cercano que nos queda de “El Juramento” es el que narra su amigo Alfredo de Morales, quien niega que tuviera un carácter político o que estuviera relacionado con la revuelta de esclavos por la que fue fusilado el poeta. Morales señala que Plácido lo escribió ocho años antes de la supuesta conspiración y que cuando más, solo podía ser considerado “una protesta de su lira contra los malvados de la humanidad” (xxv). El problema está en que los poetas no escriben en el vacío, aunque lo niegue Morales y que, en una sociedad esclavista, temerosa de una revuelta de esclavos, un poema como este podía ser leído y se leyó como un deseo de sublevación de los hombres de su clase contra el régimen colonial.

Si Plácido leyó la novela de Marmontel, que fue traducida al español y publicada en 1822, debió saber que la historia de los amores de Alonso y Cora no terminó de forma feliz. Marmontel finaliza el volumen contando cómo los castellanos atacaron al Inca,

mataron a la mayoría de sus hombres, le robaron todo el oro que tenía y como resultado, en medio de la batalla Alonso de Molina murió defendiendo a los indígenas. Al saber la noticia Cora y su hijo, quienes se encontraban en la cárcel junto con Ataliba, también fallecieron, con lo cual Marmontel pone fin a esta narración romántica en que los personajes buenos son los que mueren injustamente al final.

Resumiendo, podemos decir que el indianismo de Plácido tiene una cualidad erótica que lo hace exaltar personajes como la india de la fuente, Cora y Atala. Son personajes femeninos cuyas historias son extractadas para mostrar la posibilidad de la unión de parejas desiguales. En los versos de Plácido, por tanto, el tema del indiano estará vinculado al de la raza y el de la política colonial. Echa mano de narraciones que dan presencia a los indígenas en un espacio que ya no tienen por haber sido exterminados por la conquista. La simple fuerza de esa evocación y la tragedia o la imposibilidad de amar al hombre o a la mujer que estos personajes quieren parecen reflejar las frustraciones de una clase desprotegida, vilipendiada, esclavizada y discriminada por el gobierno colonial. Son amores trágicos que de cierta forma muestran también la tragedia que significaba que la política y la religión intervinieran en las vidas íntimas de estos personajes. Al igual que Heredia, Plácido habla de los antiguos aztecas, pero es menos crítico que el cantor del Niágara y llega a alabar al joven guerrero Jicotencal, porque como dice en el poema homónimo, él “crueldades” no usa, “Ni con sangre de cautivos / Asesino el suelo inunda” (1904, 20). Es de suponer que, al alabar a los indígenas de este modo, Plácido estuviera criticando también a los sacerdotes españoles, especialmente los vinculados a la Santa Inquisición y a los conquistadores, por mantener en el mismo periodo una institución tan sanguinaria o condenar a la hoguera a sus enemigos. También es de esperar que el poeta se viera reflejado en el amor de ellos, ya que estos eran sujetos de razas distintas que lograron amarse a pesar de su color de piel. En una sociedad esclavista como la cubana, no hay duda de que gestos como estos fueron los que pudieron llamar la atención del régimen colonial sobre el vate a quien finalmente condenó a muerte tras una causa oscura y sin garantías como fue la llamada Conspiración de la Escalera.

Jorge Camacho es catedrático de Español, Literatura Latinoamericana y Comparada en la Universidad de Carolina del Sur-Columbia. Ha publicado más de 100 artículos y capítulos de libros en revistas arbitradas. Es autor, además, de 6 monografías y 5 volúmenes con textos antes desconocidos de José Martí, Rubén Darío y Mercedes Matamoros. Su último libro se titula *Representaciones del mal: brujos y ñáñigos en Cuba* (Romance Monographs, University of Mississippi, 2021), un proyecto que se desarrolla en la intersección del nacionalismo, los derechos humanos y la racialización y persecución de las creencias religiosas de origen africano en la isla.

Referencias

Camacho, Jorge

2007 "A la sombra de un árbol: un análisis comparativo de 'El Juramento' de Plácido, Gabriel de la Concepción Valdés y el poema XXX de José Martí". *Letras Hispánicas* 4 (2): 170–178.

2015 *Miedo negro, poder blanco en la Cuba colonial*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

2019 *La angustia de Eros: sexualidad y violencia en la literatura cubana*. Leiden: Almenara Press.

Chateaubriand, Francisco Augusto

1803 *Atala ó Los amores de dos salvages en el desierto*. Valencia: J. de Orga.

Chateloin, Felicia

1989 *La Habana de Tacón*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Marmontel, Jean-François

1822 *Los incas, ó La destrucción del imperio del Perú*. Traductor F. de Cabello. París: Masson y hijo.

Marrero, Leví

1974 *Cuba: Economía y sociedad. Azúcar, ilustración y consciencia (1763-1768)*. Vol. 1–7. Madrid: Editorial Playor.

Monte, Domingo del

1831/2021 *Diccionario de provincialismos de la isla de Cuba*. Edición, estudio y notas de Armando Chávez Rivera. Valencia: Aduana Vieja.

Morales, Sebastián Alfredo de

1882 "Plácido. El poeta. (Gabriel de la Concepción Valdés). Su vida y sus obras literarias". *El Álbum. Revista quincenal de literatura, ciencias, bellas artes e intereses generales* 1 (2, 3, 4, 5, 6, 7, 8): 23-25; 39-42; 53-56; 64-67; 82-85; 94-96; 115-117.

1886 Prólogo. En *Poesías completas, con doscientas diez composiciones inéditas, su retrato y un prólogo biográfico*, de Plácido (Gabriel de la Concepción Valdés), editado por de Morales, vii-xl. La Habana: Imprenta, librería, papelería y efectos de escritura.

Moreno Fragonal, Manuel

1995 *Cuba / España. Historia común*. Barcelona: Crítica.

Núñez Hague, Estuardo

1997 *Las letras de Francia y el Perú: apuntaciones de literatura comparada*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Paquette, Robert

1988 *Sugar is Made with Blood: The Conspiracy of La Escalera and the Conflict between Empires over Slavery in Cuba*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Sánchez de Fuentes, Eugenio

1916 *Cuba monumental, estatuaria y epigráfica*. La Habana: Impr. Solana.

Stolcke, Verena

1992 *Racismo y sexualidad en la Cuba colonial*. Traductora Ana Sánchez Torres. Madrid: Alianza América.

Valdés, Gabriel de la Concepción (Plácido)

1882 "Mirad la Habana allí color de nieve". *El Álbum. Revista quincenal de literatura, ciencias, bellas artes e intereses generales* 1 (4): 55.

1904 *Poesías de Plácido*. París: Librería de la Vda de Ch. Bouret.

Villaverde, Cirilo

1879 *Cecilia Valdés o La loma del ángel*. Habana: Editorial Excelsior.

Wade, Peter

1997 *Race and Ethnicity in Latin America*. London: Pluto Press.

Zequeira y Arango, Manuel

1881 "A la piña". *Parnaso cubano. Colección de poesías selectas de autores cubanos, desde Zequeira á nuestros días; precedida de una introducción histórico-crítica sobre el desarrollo de la poesía en Cuba, con biografías y notas críticas y literarias de reputados literatos*, editado por Antonio López Prieto, 14–15. La Habana: M. de Villa.