

## El indígena en el imaginario cubano colonial

Jorge Camacho

La crítica ha prestado muy poca atención a las representaciones indianistas en la literatura y el arte cubano, esto, a pesar de que existen numerosos ensayos sobre arqueología aborigen y menciones al tema en trabajos históricos, los cuales se limitan en la mayoría de los casos a hablar del número y los rasgos principales de los pueblos originarios que vivieron en Cuba o se limitan a hablar de su “extinción.”<sup>1</sup> En este artículo me interesa destacar su importancia para el imaginario social de la isla desde finales del siglo XVIII hasta finales del XIX, tanto en el discurso identitario criollo protonacionalista como el discurso proespañol. Para ello, me centraré en poetas y narradores que son fundacionales del canon literario cubano como Gabriel de la Concepción Valdés, más conocido por el nombre de Plácido, José Fornaris y Luis Victoriano Betancourt. En contraposición me referiré a varios poetas peninsulares como Mariano Ramiro y Corrales y Eugenio Sánchez de Fuentes. Los primeros usan la figura del indígena para criticar el sistema colonial, mientras que los segundos lo hacen para fustigar o burlarse de los cubanos separatistas. Desde el punto de vista teórico, me apoyaré en las ideas de Bronislaw Baczko, Ernesto Laclau y Benedict Anderson sobre la configuración de una subjetividad social criolla, de raíz indianista, que en este caso está en pugna con las ideologías del sistema colonial.

Como dice Bronislaw Baczko en *Los imaginarios sociales*, toda sociedad necesita para existir que las personas creen en la “superioridad del hecho social sobre el hecho individual,” que tengan “una consciencia colectiva,” y para lograr esta unidad de consenso, es natural que apelen a símbolos que se toman luego como realidad (21). Así, en este ensayo me enfoco en la producción del símbolo indígena y lo que este significó en la pugna por el poder: por un lado, para la juventud reformista o separatista del diecinueve, y por otro, para los partidarios del gobierno colonial. Me propongo señalar cómo el indígena fue (re)creado con el fin de servir a una y otra ideología, marcar un territorio político y establecer identidades. Esto ocurre con más claridad durante el periodo romántico y el estallido de las revoluciones atlánticas. Es decir, el período nacionalista en el que va construyéndose un concepto de patria a partir de la crítica a la esclavitud, la incorporación de rasgos del paisaje, el rechazo de la política colonial y las historias de los aborígenes (Benítez Rojo 103-105). El objetivo de estos escritores es contrarrestar la legitimidad del poder español y establecer una razón diferenciadora, donde el sujeto criollo se viera reflejado en el indígena víctima y/o rebelde de la colonización, no en el indígena vencido o feroz que pintaron los colonizadores.

Este imaginario diferenciador va forjándose a partir de finales del siglo XVIII, época en que la ciudad letrada criolla mira simultáneamente a Cuba y a Europa, y crea un periódico y una institución en los que refleja sus inquietudes, intereses y proyectos económicos. Me refiero al *Papel Periódico de la Havana* y a la Real Sociedad de Amigos del País, que al igual que otras instituciones por el estilo que se crearon en esta época en toda Hispanoamérica, sirvieron de espacios de “formación cultural,” como dice Hans Joachim König, y que fueron forjando la ciudadanía (16). Así, en 1830, la Real Sociedad de Amigos del País patrocinó la publicación del libro de Félix Martín de Arrate, *Llave del nuevo mundo antemural de las Indias Occidentales*, en el cual el cubano hacía una defensa de los criollos y mostraba el orgullo en el desarrollo económico y social de la isla. A partir de esta época, en que el indígena se da por extinto, es que este se eleva a una categoría referencial, abstracta, para mostrar la prehistoria de la patria cubana y la abundancia de su tierra. No es extraño entonces que también a finales del siglo XVIII, el naturalista portugués Antonio Parra Callado publique el grabado de una escultura de dos indígenas en su libro *Descripción de diferentes piezas de historia natural las más del ramo marítimo, representadas en setenta y cinco láminas* (1787), que representan una alegoría de la riqueza del mar antillano. El grabado de Parra Callado es el primero en que aparece el símbolo del indígena en la cultura cubana, el primer antecedente de eso que más tarde se llamó el “siboneyismo,” el indígena como ficción ideológica, utilizado con un fin identitario, que le permitió al criollo construir su propia subjetividad.<sup>2</sup>

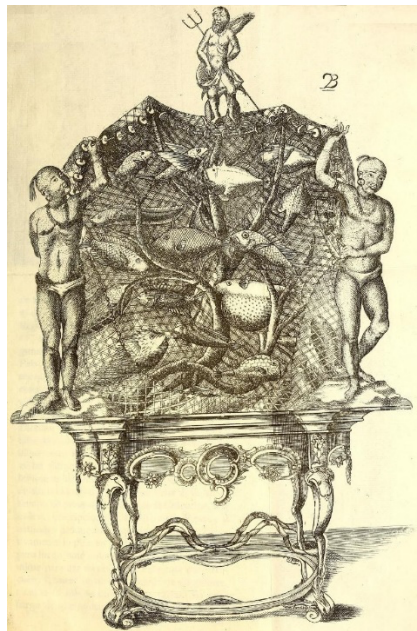


Fig. 1. Indígenas sosteniendo una red llena de peces. Fuente: *Descripción de diferentes piezas de historia natural las más del ramo marítimo, representadas en setenta y cinco láminas* (1787), de Antonio Parra Callado, p. 204.

Esta imagen de la abundancia, sin embargo, no será la que prevalezca en las descripciones asociadas a ellos en el siglo diecinueve. Su lugar lo ocupará el indio-víctima de la

colonización, que toma fuerza al calor del movimiento intelectual reformista cubano y el estallido de las revoluciones atlánticas a principios del siglo diecinueve. En ellos se ven reflejados los cubanos que logran con el tiempo fijar esta imagen en el imaginario social. ¿Cómo lo hacen? Gracias al desarrollo de la imprenta que disemina en esta época los contenidos nacionalistas y produce lo que Benedict Anderson llamó la “comunidad imaginada.” Según Ambrosio Fornet en *El libro en Cuba*, el decenio de 1834-1844 se convirtió en un “periodo de revolución tecnológica incluso en los grandes talleres que no publicaban periódicos” (49). En 1838 había en La Habana diez imprentas y en 1852, veintiocho, además de doce talleres de artes gráficas con un total de trescientos obreros (51). Esto hizo posible, que, entre otras cosas, los criollos crearan una “comunidad de dolientes,” que se lamentaba por las muertes que dejaron los conquistadores e indirectamente se lamentaran por su propia suerte bajo el régimen colonial. Permitió que crearan un constructo indio-cubano que ponía el énfasis en la tierra en la que ambos habían nacido y en su papel de víctimas de los opresores. Es por esto que la imagen del indígena victimizado es la que más se repite en las obras literarias del período que va de 1820 a 1878, y con ella, tanto reformistas como independentistas se imaginan como parte de una comunidad con sus raíces anteriores a la llegada de los conquistadores. Esta visión diacrónica de la historia es avalada por el estudio de la historia, la lengua y la arqueología, ya que el interés filológico en este tema comenzó con la publicación del diccionario de Esteban Pichardo y Tapia en 1836, y los trabajos de Antonio Bachiller y Morales, recogidos luego en *Cuba primitiva*. Alrededor de 1843, las Memorias de la Real Sociedad Económica de Cuba publicó, además, una “curiosa noticia” de esqueletos humanos fósiles que se habían encontrado en la región de Camagüey (Galtés 21). En esta época se solapan, por consiguiente, el interés científico, el filológico y literario para crear “lieux de mémoire,” como decía Pierre Nora: espacios dotados de un aura simbólica (17), que tenían nombres indígenas como “Yumuri” o “Yara” y que estaban asociados en el imaginario cubano a la raza aborigen, que había vivido en estado de inocencia hasta la llegada los conquistadores.

Dos de las primeras caracterizaciones pictóricas del indígena como buen salvaje o inocentes aparecen en los cuadros de los pintores franceses residenciados en Cuba, Juan Bautista Vermay y Juan Bautista Leclerc, quienes siguen la lógica del indígena aculturado, propia de la Corona, que no veía en ellos otra cosa que sujetos que debían ser “domados” o instruidos en el verdadero culto.<sup>3</sup> Esto es lo que decía el poeta Miguel González en 1796 a propósito del traslado de las cenizas de Cristóbal Colón de Santo Domingo a la Habana en esta fecha: “unir constantemente / a la Iglesia los indios, que acá doma, / Destierra de sus pechos la ignorancia, / Y les inspira el verdadero culto” (59). Se entiende, entonces, que a inicios del diecinueve esta figura adquiere nueva importancia y se convierte en un símbolo para hablar de la patria. Es decir, sirva para subvertir el “imaginario social” de raíz española que, en las palabras de Bronislaw Baczko, es el conjunto de creencias y prácticas que utiliza una comunidad para representarse a sí misma, para organizarse, distribuir papeles y posiciones sociales (28).

Para los partidarios del régimen colonial esto significaba cimentar una imagen de Cuba como extensión de España a través de símbolos que apoyaban la unión nacional, algo que lograron hacer hasta finales del siglo XVIII cuando comienza un proceso de desenganche de las estructuras afectivas y los intereses peninsulares. Esto hace que surjan en esta época discursos

que iban en contra de la unidad nacional y las “glorias de España.” O sea, que fueran en contra de un imaginario social institucionalizado, codificado en distintas formas de vida, protegido por la censura y el poder militar. Dicho imaginario fungía como un dispositivo de control para fomentar los intereses económicos de la península. Por eso, diríamos, siguiendo a Baczko, que en el periodo nacionalista este se convierte en el “*lugar de los conflictos sociales y una de las cuestiones que están en juego de esos conflictos*” (28, énfasis original). Esto significa que durante este tiempo las dos partes utilizarán o transformarán los símbolos establecidos para sustentar sus creencias y modelar conductas porque la praxis política y social dependía del dominio sobre ellos. En las palabras de Baczko:

El control del imaginario social, de su reproducción, de su difusión y de su manejo asegura, en distintos niveles, un impacto sobre las conductas y actividades individuales y colectivas, permite canalizar las energías, influir en las elecciones colectivas en situaciones cuyas salidas son tan inciertas como imprevisibles. (30)

Como parte de esta “lucha,” sugiero, es que los poetas nacionalistas como José María Heredia, Plácido y Luis Victoriano Betancourt recurren al nativo americano muerto por los conquistadores, y con estos fantasmas crean representaciones necrotópicas, que tendrán una importancia capital para la construcción de la identidad y la política cubana. Ellos se convertirán en visiones, sombras o fantasmas que revelarán la responsabilidad cívica del poeta ante sus muertes y destrucción. En las palabras de Jacques Derrida, mostrarán a través de la figura del espectro su responsabilidad ante “los que han muerto ya, víctimas o no de guerras, de violencias políticas o de otras violencias, de exterminaciones nacionalistas, racistas, colonialistas, sexistas o de otro tipo” (13). Una imagen que señalará una genealogía en la cual aparecen los criollos como sus últimos vengadores. Un ejemplo de este tipo de visiones aparece en los poemas de Plácido, quien se lamenta por la muerte de un poeta indígena y su familia en el río Yumurí. En un fragmento del poema con este nombre, Plácido afirma:

¡Quién sabe si un joven indio  
Del *conticinio* en la hora,  
Te atravesó recitando  
Amantes y dulces trovas,  
Y al cabo de cuatro siglos,  
Aun viene a llorar su sombra  
Sobre tí, que eres la tumba  
De sus hijos y su esposa! ... (115-122; énfasis mío)

La mención del indígena en este poema ocurre en un momento y en un lugar específico. Se trata de una aparición fantasmal, nocturna, ya que según el *Diccionario castellano* (1786) de Esteban Terreros y Pando la palabra ‘conticinio’ viene del latín *conticinium*, que era el nombre que los romanos usaban para referirse al silencio de la noche o el tiempo del primer sueño (504). Plácido se pregunta si acaso un joven indio había atravesado en ese momento el río, cuatro siglos después de su muerte, y regresando para llorar por la desaparición de sus seres queridos. Invoca la “sombra” sin reposo del indígena para crear un espacio de

muerte. Este espacio “necro” no solo se justificaría por esta expresión de luto y tristeza sino porque el origen del nombre del río, según Ramón de Palma y Romay en “Matanzas y Yumurí” (1837), eran las últimas palabras que había dicho un indocubano antes de morir a manos de los españoles al entrar en aquellas aguas. De acuerdo con Palma, los indígenas pronunciaron estas palabras en un español con errores y por eso el río se quedó con este nombre “Yu-murí” (*Cuentos* 17). Plácido deja así que el lector que conoce la supuesta historia del lugar infiera que estos fueron víctimas del colonizador. Con lo cual deja entrever un significado subterráneo, solo legible para quienes conocían la historia, algo que no era poca cosa ya que el aparato colonial ejercía una censura estricta sobre cualquier argumento que fuera en contra del poder, sobre todo viniendo de un poeta mulato al que, poco tiempo después, fusilaron al ser implicado en la llamada “Conspiración de la Escalera” (1844).

Debo agregar aquí que este no es el único poema en que Plácido habla de “fantasmas” que, por lo general, son un vehículo de lo terrible y lo ominoso en su obra. La misma figura es protagonista de otros de sus textos poéticos como el titulado “Inspiración,” donde habla de “almas sombrías” que “como adustos espectros / vagan en las sombras” (346-47). Estas inscripciones lúgubres comenzaron a surgir en la literatura inglesa a finales del siglo XVIII con escritores como Edward Young (1683-1765), razón por la cual Enildo A. García en su estudio sobre la poesía de Plácido ve su influencia en uno de sus poemas (94). No obstante, propongo hay que ver esta figura también conectada a la memoria del indígena, crítica del sistema colonial, incluso a las creencias populares de su época, de las personas que creían en muertos, aparecidos y reencarnaciones como el mismo Plácido. En tal sentido, podríamos preguntarnos si Plácido no fue influenciado por creencias mágico-religiosas de origen africano que llegaron a Cuba junto con los esclavos y que podían reflejarse en estos fantasmas o “muertos” que invocaban los creyentes. En el poema titulado “Fantasmas, duendes y brujas,” el poeta afirma que estos seres incorpóreos no eran una invención del pasado, y él mismo se compara con un ave nocturna reputada de ver en la oscuridad. Decía que “para ver a oscuras / Soy una semi-siguapa” (117), un ave que, según Esteban Pichardo y Tapia en su *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas*, era similar a la lechuza, cuyo grito se asemejaba al de un hombre y era una voz indocubana (334). Por último, valga recordar que cuando las autoridades españolas condenaron a muerte a Plácido por conspirar contra los blancos, este le dijo al fiscal que su alma lo perseguiría en forma de búho después de muerto (García 153), un dato que apoyaría su creencia en la reencarnación y lo tétrico ya que aquí el búho sería una representación de la maldición.

Todo esto explica que, en un ambiente tan tenso como era el de la esclavitud, la mención del indígena en la prensa cubana no fuera tan problemática como la mención al negro; no les causara tanto miedo a los españoles, ni llamara la atención de las autoridades. Era una referencia lejana en el tiempo y por esto fácilmente utilizable. Esta es la razón, además, por la cual los escritores del grupo delmontino pudieron escribir sus narraciones criticando el sistema esclavista, pero nunca pudieron publicarlas en Cuba.<sup>4</sup> Ese espacio de rebeldía se llenó con la literatura indianista y las críticas a los españoles que se extienden a partir de la segunda década del siglo diecinueve en adelante en los escritos de Heredia hasta llegar a Martí, lo cual hizo posible que los cubanos convirtieran estas narraciones en instrumentos para decir de forma velada o subterránea lo que no podían expresar de otra forma. Esto nos indica lo importante que fue esta figura para la creación de un imaginario cubano, ya que



son los indígenas victimizados a quienes los letrados blancos consideraban parte de la patria. Los ven como lo “nuestro” y crean una temporalidad que antecede a la llegada de los conquistadores y vinculaba sus costumbres con las de los guajiros o campesinos cubanos. Los negros esclavos o libertos nunca tuvieron tal importancia para la identidad y el imaginario blanco. Sí eran los encargados de la prosperidad económica de la mayor de las Antillas y compartían con los indocubanos una historia de espoliación como dejan entrever Plácido y la Avellaneda. Pero ni su cultura ni sus historias son apropiadas por el discurso proto-nacionalista que va desde finales del siglo XVIII hasta la primera guerra de independencia (1868-1878). Ni siquiera José Martí, a finales del siglo XIX, utilizó elementos típicos africanos como la religión y la música para mostrar la identidad de los criollos, mientras que sí usó los símbolos de la mitología y los restos fósiles indígenas para hablar de la patria. De ahí, la lucha constante por definirlos como víctimas de la colonización o como rebeldes, o que los partidarios de la Corona los utilizaran para burlarse de los cubanos que querían independizarse de España. Esto último fue el caso de las caricaturas que aparecieron en los periódicos peninsulares durante la primera guerra de independencia (1868-1878) para referirse al presidente de la República en Armas, Carlos Manuel de Céspedes, y en general a todos los cubanos. En una de estas caricaturas Carlos Manuel de Céspedes aparece convertido en el cacique “Hatuey 2º” con una aljaba de flechas al hombro y botas de negro calesero, como puede verse en las pinturas de Víctor Patricio de Landaluze. La caricatura se titula “Camino de Yara al Infierno” (figura 2).

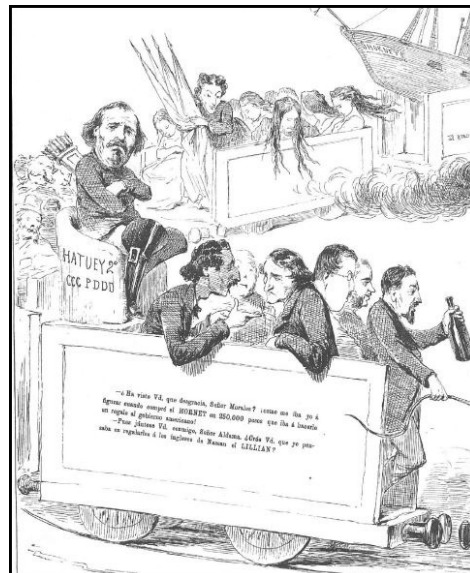


Fig. 2. Céspedes como Hatuey 2º. Detalle de una caricatura del *El Moro Muza*.

Estas críticas se producen, además, cuando unos versos indianistas de Nápoles Fajardo se reproducen en la obra de teatro *Perro huevero, aunque le quemén el hocico* de Juan Francisco Valerio, la cual exaltó tanto los ánimos de los cubanos en el teatro Villanueva que estos gritaron en medio de la función consignas a favor de Céspedes y recibieron como respuesta una descarga de fusilería. Valga señalar aquí, no obstante, que para la época en que Landaluze pinta a Céspedes de esta forma, el presidente de la República en Armas se había distanciado de José Fornaris, el principal poeta indianista de Cuba. En su diario de

campana, Céspedes dice que un día encontró un libro de poesías de Fornaris en una de las casas que había cerca de donde estaba acampado y agrega que su autor le era antipático, cínico, que había “vendido su patria” porque “come el pan y lame las manos de la raza opresora, q. después de destruir a los aborígenes de Cuba, aspira a hacer hoy lo mismo con sus propios descendientes” (*Diario* 55).

Para Céspedes, los españoles habían destruido primero a los aborígenes y ahora destruían a los cubanos. Existía, pues, una continuidad histórica y la misma victimización, algo que seguramente justificaba que los partidarios de la Corona lo pintaran de esta forma y que los historiadores españoles criticaran a sus seguidores por crearse una genealogía inventada, ya que ninguno era realmente “descendiente” de los primeros pobladores. Todos los que escribían versos de este tipo eran de ascendencia europea y jamás aspiraron a replicar la cultura o las normas de la antigua civilización indígena en Cuba. No obstante, otros poetas españoles residenciados en Cuba como Francisco Comprodón, Eugenio Sánchez de Fuentes y Mariano Ramiro y Corrales, criticaron a los partidarios del separatismo recurriendo a la misma figura, y al hacerlo señalaron la supuesta deuda de gratitud que los cubanos les debían a los españoles por haberles traído la civilización de Europa. Corrales recurre a esta narrativa en el poema titulado “España,” dedicado a los “beneméritos cuerpos de voluntarios de Cárdenas y su jurisdicción,” cuerpos represivos compuestos sobre todo por civiles españoles que apoyaban a los soldados de la Península durante la guerra. En este poema, Corrales afirma que los cubanos independentistas le debían a España “favor, amparo, nombre, / Derecho, religión, sitio en la Historia / Y luego te olvidaron” (62-64). En otros versos del mismo libro, *¡Alza Pili!* (1871), el autor utiliza el tópico de los indios siboneyes para criticar la independencia y parodia el estilo de José Fornaris para llamar la atención sobre los revolucionarios que se habían alzado en Yara. En el poema titulado “El canto de Naya,” personifica la voz de una “siboneya” que llama a los cubanos a la manigua:

Venid, siboneyes...Yo soy siboneya, yo soy de la grey  
De Jagua, Ornafay, Boyuca y Magon;  
En verde *manigua* yo vivo en mi ley.  
[. . .]  
Yo vengo de *Yara*, que es tierra de gritos,  
Allí con el *guao* todita me hinché;  
Si escuchar queréis males infinitos,  
Apéense, señores y tomen café. (5-8, 17-20; énfasis original)

En este poema y en el posterior, “Yarina y Salea,” el poeta español mezcla el lenguaje toponímico característico de los poemas de Fornaris y el Cucalambé (Jagua, Ornafay, Boyuca y Magon) con el de la sexualidad para criticar a los insurrectos. Su mención de Yara—el lugar donde ocurrió el “grito” de independencia, donde dice que se le hinchó el cuerpo, producto del “guao” (una planta tóxica natural de la isla que produce gran picazón)—era un recordatorio de la similitud entre cubanos e indígenas, ya que ambos vivían con su propia “ley” en los montes, lo cual traía “males infinitos” (233). En las caricaturas y en las críticas de los partidarios de la Corona a los independentistas durante la guerra, este tipo de alusiones insinuaba la vida sexual desordenada que tenían hombres como Céspedes en el monte, a las parejas unidas por el “matrimonio civil,” que el historiador español Justo

Zaragoza calificaba como una especie de “prostitución legal,” ya que afirma que, para retener a sus partidarios, los cubanos independentistas habían formalizado el matrimonio civil, “muy apreciad[o] por los modernos siboneyes, que parecían proponerse restablecer paulatinamente las costumbres salvajes, aunque poetizadas, del tiempo de Hatuey en los dominios de su movediza república” (2: 541). Se entiende, entonces, el lenguaje paródico, entre erótico, festivo y chabacano, que utiliza la “siboneya” para llamar a los partidarios de la independencia a Yara y la metáfora del *guao* que le pica el cuerpo. Estos son lo opuesto de la civilización, la ley, la moral y el progreso. Se construyen como los Otros del discurso civilizatorio de los españoles en América.

En estas narraciones, los partidarios de la Corona se encargaban de recordarles a los cubanos todo lo que le debían a España y reafirmaban, en textos poéticos e imágenes visuales, lo que Cuba había progresado en términos materiales desde la llegada de Colón. De ahí que, junto con este discurso de la gratitud, surgiera la imagen de Cuba como una india joven o adolescente que recibía la protección, los beneficios materiales y los saberes letrados de la “madre patria.” Esta es la imagen que aparece en las alegorías de la patria cubano-española de la Galería Varela y Suárez, aparecida en el *Álbum histórico fotográfico de la guerra de Cuba* y en el grabado de Galán y Muguer en *Historia de la insurrección y guerra de la Isla de Cuba* (1872) (Camacho, “La India”). También aparece en la representación de la joven Rosita en la novela de *La Siboneya*, del militar español Eusebio Sáenz y Sáenz quien luchó en Cuba durante la Guerra de los Diez Años (1868-1878). En todos los casos, los partidarios del régimen colonial piensan a Cuba como una mujer joven, adolescente o niña indígena que España—caracterizada por el soldado peninsular y la reina madre—debe defender, poseer y ayudar a criar, porque no había alcanzado su estado adulto o necesitaba de su guía y protección. Así, en su grabado Galán y Muguer ponen a los pies de la reina de España y de la joven adolescente indígena los símbolos que caracterizaban la “civilización” occidental como el libro, la paleta, el pincel, el compás y el caduceo de Hermes, junto con un busto de Cristóbal Colón como representante de la modernidad imperial que había traído estos beneficios a América; mientras que la indígena tiene a un lado la cornucopia llena de frutos que, al igual que la imagen de Parra Callado, muestra la abundancia de la colonia con lo cual esta alegoría, por un lado, invoca la fertilidad de la tierra y, por otro, es un recuerdo endeudante, un dispositivo retórico que se apoya en una acción en el pasado para exigir otra acción recíproca en el presente. En el fondo, no era más que una memoria envenenada, puesta al servicio de España para justificar un estado de perpetua servidumbre, lealtad política y dependencia económica.

No por gusto, como dice Anthony Pagden en *The Fall of Natural Man: The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology*, la comparación del niño y del indígena se remonta al tiempo de la conquista. Se tomó de los escritos de Aristóteles, quien veía a los niños casi como si fueran animales. De él, dice Pagden, la tomó el jurista Francisco de Vitoria para quien los niños, los esclavos y los indígenas ocupaban la misma característica y “like the children of other races he will one day grow into a free and independent citizen of a true polis” (104). Por esta razón, es de esperar que, a finales del diecinueve, los partidarios de la Corona sigan pensándose como un padre protector de los sujetos coloniales-indígenas al otro lado del Atlántico, a pesar de que, como afirmaban los mismos historiadores peninsulares, ya no existían descendientes de indígenas en Cuba y los cubanos no querían



tampoco adoptar el modo de vida de los originarios. No obstante, recalco, esta forma de ver a los cubanos no era privativo de un autor, ni de una circunstancia. Formaba parte del imaginario colonial español que veía la América como el lugar del aborigen y del esclavo africano, de la selva impenetrable, de la “barbarie,” mientras veía en Europa el modelo más elevado de cultura, ilustración y modernidad. Un ejemplo de esto se ve en la imagen que servía de portada a la popular revista madrileña *La Ilustración española y americana*, en la cual también aparecen los atributos simbólicos de la cultura europea al centro de la imagen y, a cada lado, un esclavo vigilado por su amo y un indígena en su casa de tela. Detrás de estos bosques y en la altura aparecían los grandes edificios de Europa (figura 3).



Fig. 3. Imagen de portada de la revista *La Ilustración española y americana*. Madrid, 1 de enero de 1872.

A diferencia de la alegoría de Parra Callado, que mostraba la riqueza marina de la colonia, esta otra alegoría subraya el contraste entre Europa y América, entre el pasado y el futuro, entre la civilización y la barbarie. Establecía una línea demarcatoria entre el “ustedes” y el “nosotros” que ocultaba la violencia que trajo consigo la conquista y la colonización, ya que ninguna de estas imágenes hace referencia a las víctimas o a los cadáveres que produjo este proceso. El rostro de la adolescente indígena en el grabado de Galán y Muguer tiene incluso facciones europeas y mira con devoción a la madre-reina, lo que significa un blanqueamiento o una borradora simbólica del indígena original como correspondía a una representación que trataba realmente de reflejar el estatus social de los criollos blancos. Los negros esclavos o libertos que había en Cuba ni siquiera aparecen en el grabado de Galán y Muguer, lo cual quiere decir que no contaban en esta alianza. Eran los otros de la nación española, excluidos por su raza del resguardo de la “madre-reina.” Por eso, hay que entender que estas representaciones eran parte de un imaginario visual imperial, de figuras simbólicas diseñadas para ejercer poder sobre la audiencia o servir de instrumentos de dominación. Con ellas se creaban identidades, una ideología diferenciadora, y se enfatizaba la eterna gratitud de los cubanos a España. Otro poeta español que habla de esta gratitud es Eusebio Sánchez de Fuentes (1826-1894), que había llegado a Cuba en función de Magistrado en 1867 y quien publicó un poema titulado “Votos de un español” en 1874. En este poema, publicado en medio de la guerra, Sánchez de Fuentes condena a los cubanos porque, armados de “puñal y de la tea,” destruían a Cuba. Invoca el nombre de España y se pregunta si acaso no fue Colón quien “por vez primera en la region indiana, / destruyó la feroz idolatría, / y las charcas

secó de sangre humana, / encendiendo en el fecho del caribe / la sacra antorcha de la fe cristiana” (38-42).

Otra vez, lo “indiano” queda asociado a la sangre, la muerte, la idolatría y la barbarie, rasgos que ya habían utilizado los conquistadores para justificar su dominio de los territorios americanos. A diferencia de los partidarios de la Corona, sin embargo, los independentistas sí critican a los conquistadores y a Colón por aquella empresa y, al hacerlo, se representan como los “vengadores” de los aborígenes y de los negros. De este modo, se enfrentaban dos formas de concebir la patria: una española, que ponía énfasis en la civilización, el paternalismo europeo, la gratitud, el racismo y el patriarcado; la otra, independentista, que enfatizaba los sufrimientos, la violencia y el heroísmo de los criollos que vengaban con sus acciones bélicas a los indígenas y a los descendientes de africanos.

Nadie mejor que Luis Victoriano Betancourt, un escritor costumbrista cubano alzado con los revolucionarios, para ver la apropiación de la imagen de Hatuey para estos fines políticos. El 10 de octubre de 1875, Betancourt publica en el periódico que editaban los revolucionarios en la manigua, *La estrella solitaria*, el texto titulado “La luz de Yara. Leyenda cubana,” que se trata justamente de la muerte del cacique haitiano. La leyenda está dividida en tres fragmentos, cada uno de los cuales resume un momento distinto de la historia de Cuba, que va desde que los españoles atrapan al cacique hasta que este “se lanzó intrépido a las llamas devoradoras.” En estos tres tiempos, Betancourt logra inmortalizar la figura del indígena prisionero de Diego Velázquez, combinándola con el tropo patriótico del amor por la naturaleza y símbolos que fijaban el valor de cada uno de los bandos. Así, los españoles se ven como el “ave negra” que oscurece “el cielo hermoso de Cuba” (222). La tierra “antes virgen y pura,” ahora se encuentra hollada por los peninsulares y hasta las aguas o las brisas huyen o se muestran consternadas por tanta desolación. Este patetismo culmina en el segundo tiempo cuando se condena a Hatuey a la hoguera, que Betancourt logra mostrar como una acción heroica haciendo que el mismo cacique se lance a las llamas, algo que, por supuesto no aparece en la versión de Bartolomé de las Casas, pero que sí ayuda a mostrar al cacique como un sujeto valiente y decidido ante la violencia de los conquistadores. Junto a él, dice Betancourt, estaba Las Casas, quien afirma fue su confesor, aunque sabemos que este no llegó a Cuba hasta un año después de ocurridos estos hechos. Antes de morir, dice Betancourt, Hatuey eleva al cielo una oración fúnebre “mientras el Ángel de la libertad recogía en sus alas el último suspiro del primer mártir de la independencia de Cuba” (223). A partir de entonces, una “luz tenue y misteriosa” vagó por las llanuras de Cuba, esperando “la eterna venganza. Aquella luz era el alma de Hatuey. Era la luz de Yara.” Afirma:

Tres siglos pasaron. Una noche la luz errante se detuvo sobre el mismo sitio en que se había alzado la hoguera de Hatuey. Y en aquel momento, las palmas de Cuba, esos espectros silenciosos de los indios, sacudieron violentamente sus fantásticos plumeros. Y el éter se iluminó con una claridad pura y brillante. Y la tierra se estremeció hasta en sus más internas profundidades. Y la luz tenue y misteriosa, agitada por embravecido huracán, convirtiéndose en gigantesca llama, y se extendió por todos los vientos con rapidez vertiginosa, inflamando todos los corazones, purificando todas las almas y santificando todas las libertades.

Era la Luz de Yara, que iba a cumplir su venganza. Era la tumba de Hatuey, que se convertía en cuna de la independencia.  
Era el Diez de octubre. (224)

Como ocurre, entonces, con otras narraciones indianistas que recrean la vida de personajes históricos, esta leyenda termina en el presente, durante el tiempo de la revolución libertadora. El salto temporal es lo que le permite al narrador fijar el significado de Hatuey en la historia: su resurrección. En José Fornaris, se trataba de “un siglo” tras el cual, como dice, no había quedado “nada del indio” (*Cantos* 116). En esta historia se trata de tres, tras los cuales solo quedan espectros que deambulan por los campos de Cuba como acontece en el poema de Plácido. La luz errante se detiene en el mismo sitio en que se quemó vivo al cacique haitiano y, en ese momento, las palmas, esos “espectros silenciosos de los indios,” sacuden sus penachos y produce una claridad brillante, “purificando todas las almas y santificando todas las libertades” (224). Así, la crítica colonial a la destrucción de las comunidades indígenas que hace Bartolomé de las Casas se equipara a la demanda de libertades de los independentistas. El indígena se transfigura en la naturaleza, el topos literario por excelencia del discurso nacionalista decimonónico. Adquiere un hálito religioso, y su nombre se convierte en otra víctima del sistema colonial. Es una luz que invocan personajes como la vieja Martina en *Sab*, la novela de Gertrudis Gómez de Avellaneda, para anunciar la “eterna venganza,” como dice Betancourt, que no sería a manos de los negros como se augura en la novela de la camagüeyana, sino a manos de los cubanos amantes de “todas las libertades” (224). Es una venganza que viene a restaurar un antiguo orden de pureza, y que santifica la tierra. Por lo tanto, los independentistas se alzan nada menos que en Yara, el mismo sitio en que se mató al cacique Hatuey trescientos años antes, dato discutido en la historia de Cuba, pero confirmado por la historiadora Hortencia Pichardo (89).

Irónicamente, Betancourt escribe esta leyenda en uno de los momentos más difíciles de la guerra, tres años antes de terminarse, cuando los revolucionarios veían mermar sus fuerzas y las tropas españolas entraban cada vez más adentro, en los territorios que ellos antes dominaban. En este momento, los partidarios del sistema colonial arrecian sus sátiras y críticos como Justo Zaragoza descalifican a la juventud cubana porque habían tomado a Hatuey “cual un héroe y representante de la independencia, y a los siboneyes, hijos del país, como víctima de la tiranía de los españoles, *inventaron sus fábulas, que para el rústico guajiro eran verdades, y dieron de este modo hábil expresión a su idea política*” (I: 493; énfasis nuestro).

Por supuesto, Zaragoza estaba en lo correcto. En esta época los independentistas convierten a Hatuey en un símbolo de la resistencia que, como diría Bronislaw Baczko, se toma luego como una realidad por parte de los campesinos cubanos que conocían poco de letras (21). Si los partidarios de la Corona asocian estos indígenas con lo incivilizado, lo inferior y lo no-humano, los independentistas lo transforman en un sujeto guiado por la justicia y el amor, con lo cual rompen la equivalencia que existía entre los significados de barbarie, sodomía, demonismo espiritual y violencia para salvar de este grupo su rebeldía. Al fin y al cabo, como han entendido Bronislaw Baczko, Ernesto Laclau y otros, los símbolos forman parte de esta lucha constante por la hegemonía, y dentro de esta lucha solo hay “transformaciones” o

apropiaciones que permiten romper cadenas de demandas o significantes y desestabilizar, de esta forma, la frontera entre el poder y los opositores (Laclau 303). Por eso, a pesar de que sigue existiendo una frontera ideológica entre los partidarios de la Corona y los sujetos sociales que se le oponen o son oprimidos por ella (criollos, negros y descendientes de indígenas), el mismo símbolo puede servir a uno y a otro para justificar su posición política. Por un lado, el indígena puede servir de apoyo al discurso civilizador cuando se lo ve como niño, idólatra, incivilizado. Por otro, puede servir para representar a los oprimidos como aparece en los escritos de Las Casas, los independentistas y los escritores indianistas. Este carácter transformador de la lógica que controla estas equivalencias y diferencias permite que el indio perseguido o exterminado se convierta en el indio heroico, que regresa en forma de fantasma y adquiera el estatus de un significante vacío, ambiguo, desde el punto de vista del significado.

No obstante, recalco, los poetas cubanos no renuncian nunca a los conceptos de civilización al estilo europeo, ni a los cambios que España había traído a Cuba en términos de cultura, creencia religiosa, artes y ciencias. El “salvaje” sí les permite ejercer una crítica a los excesos de esa civilización, especialmente si consideramos el sistema esclavista en el que se sustentaba entonces la economía cubana. En sus escritos, pervive la visión del colonizado y las jerarquías raciales, no tanto porque se sintieran disminuidos o inferiorizados por esta asociación, que era el propósito de las caricaturas racistas de los partidarios de la Corona. Pervive porque son republicanos, tienen su cultura como más avanzada que la indígena, y su falta de conexión hereditaria hace más visible y precaria su posición en relación con sus críticos, quienes rechazaban de plano cualquier mención del tema y promulgaban con orgullo la superioridad de los europeos y la religión cristiana. Tómese como otro ejemplo de esta retórica colonial que inferiorizaba a los criollos a través de las imágenes satíricas, la caricatura que aparece en el periódico del español residenciado en Cuba J. M. Villergas, *Don Circunstancias*. En 1881, el periódico publica una crítica a los políticos autonomistas, a quienes llamaba despectivamente “libertoldos.” La caricatura se titulaba “Candidatos libertoldos que presentais ofrendas en el altar de la autonomía” (Figura 4).



Fig. 4. Caricatura aparecida en *Don Circunstancias*, 11 de septiembre de 1881.

La imagen muestra a un grupo de políticos cubanos que se oponían a los conservadores, frente a un altar indígena, subrayando de esta forma la distancia civilizatoria entre la cultura española y la cubana. Sus propuestas políticas son como frutas puestas al pie de un altar en el cual ninguno creía y que pronto se echarían a perder. Esto indica que, hasta el final del sistema colonial en Cuba, los peninsulares echan mano al discurso de las diferencias raciales y culturales para hablar de política, rebajar a los cubanos y mostrar el atraso de sus ideas en referencia a las españolas. En el caso de los escritores independentistas, estas referencias se asumen como parte de su historia cultural. No obstante, el indígena del que hablan los partidarios del independentismo es del muerto durante la colonización, no el indígena aculturado, ni el que sirvió a favor del imperio. No son tampoco los indígenas que aun formaban parte de la realidad y que entonces vivían en localidades apartadas del país como El Cobre, en el oriente de Cuba, donde un fotógrafo norteamericano los retrató en 1898 (figura 5). Me refiero al libro de José Olivares con imágenes de varios fotografías estadounidenses que fueron a Cuba después de la intervención norteamericana de 1898: *Our Islands and Their People as Seen with Camera and Pencil* (1899). Debajo de esta fotografía Olivares dice que eran indígenas del vecindario de El Cobre, cerca de Santiago de Cuba, y que estaban mezclados más o menos con sangre española.



Fig. 5. Detalle de la fotografía de conjunto donde puede verse una descendiente de indígena a la derecha siendo observada por un niño.

*Our Islands and Their People as Seen with Camera and Pencil.*

Esta y otra foto del mismo libro son las primeras que se conocen de los descendientes de indígenas en Cuba, quienes, si nos guiamos por los comentarios del autor, siguen pensándose como un grupo étnico independiente, con sus raíces antes de la llegada de los españoles a la isla, dado que, como dice Olivares, “they trace their lineage back to the people who occupied the island when Columbus made his discovery, and are the last remnants of that interesting and sorely persecuted race” (208). Es posible, no obstante, que esta crítica a la “persecución” estuviera motivada por la agenda política de los mismos norteamericanos que trataban de justificar la guerra. En todo caso, lo que me interesa subrayar es que el indígena se vuelve a pensar como víctima del Estado colonial, un discurso que, unido al de la rebeldía, tienen la función de calzar proyectos políticos emancipatorios a partir de 1810 en toda Hispanoamérica y en Cuba como los de Joaquín Infante, José Francisco Lemus y José María Heredia, que los incorporan al coro de la Patria. Por eso, para el discurso nacionalista es



mejor un indio “muerto” que vivo. Hay que convertirlo en reliquia, en huesos, en fantasmas, alejarlo en el tiempo para que no hable o para que los criollos puedan hablar por él. En este caso el cuerpo muerto es un cuerpo espectral al cual puede asignársele cualquier identidad y utilizarlo de cualquier forma. Puede servir para criticar a España, lamentar la suerte de los negros, nombrar una marca de tabaco, un equipo de béisbol o un destacamento militar.

Para resumir y concluir entonces, podemos decir que la figura del indígena muerto o extinto fue una constante en la literatura y el arte cubano colonial a partir de finales del siglo XVIII. Toma un giro nacionalista a inicios del diecinueve, al calor de las revoluciones atlánticas, los proyectos políticos emancipatorios, el romanticismo y el reformismo. Cuando se habla de la construcción del imaginario cubano, por lo general, se habla del paisaje, las frutas y el orgullo de pertenencia a la patria. Pocas veces se destaca la importancia de esta figura en su formación y nunca se ha estudiado sus distintos avatares. De igual forma, en los estudios de arte y literatura siempre se habla del negro, pero nunca se discuten las apropiaciones del aborigen. Ni siquiera existe un libro que hable de su imagen en la cultura cubana. Es importante destacar, entonces, su valor simbólico en el imaginario criollo, gracias al cual poetas y narradores crean lazos afectivos entre ellos, una “comunidad de dolientes,” un paisaje emocional con el que apoyan su discurso ideológico para criticar a España. Gracias a la figura del indígena muerto, los cubanos comienzan a pensar en un país multiétnico, no solo en su articulación—ya que es una figura usada por descendientes de africanos como Plácido y hombres blancos como Fornaris—sino también en su sentido de inclusión práctica y de la ciudadanía, ya que es el primer grupo étnico incorporado al *ethos* de la patria del criollo, aun si esta incorporación solo aparece a través de la figura del fantasma.

*University of South Carolina*

---

Notas

<sup>1</sup> Casi todos los libros de historia de Cuba comienzan narrando el encuentro de Cristóbal Colón y los indígenas, “extintos” tras las primeras décadas o el segundo siglo después de llegar los colonizadores. Esta es la opinión de Manuel Moreno Fraginals, quien en *Cuba/España, España /Cuba, historia común* afirma que los indígenas cubanos desaparecieron en el siglo XVII y que el siboneyismo fue “una especie de indigenismo sin indígenas” (192). No es cierto, pues todavía existen sus descendientes en la isla. No obstante, es esta “desaparición” la que da sentido a los textos indianistas del nacionalismo del siglo XIX. Para la reacción de un descendiente de indígenas en Cuba a la pregunta de si están extintos, véase el libro de José Barreiro *Panchito cacique de la montaña* (2001), cuando dice: “Tú me preguntas si hubo extinción. Yo te digo que no. Mis viejos decían lo mismo. Y te lo repito, ‘mataron a muchos, murieron muchos, pero aquí está el indio planta’o” (36).

<sup>2</sup> Se entiende por “siboneyismo” el movimiento literario que encabezó el poeta José Fornaris (1827-1890) en la década de 1850 y 1860. En estos poemas, los protagonistas son antiguos aborígenes de la isla que combaten contra los caribes en una referencia velada a los españoles.

<sup>3</sup> Explico con más detalles la importancia de estas pinturas en el artículo “El cacique de Ornofay: la construcción textual y visual del filósofo salvaje.” Véase también el libro de Concha Meléndez, *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*, que se enfoca únicamente en la novela. Aquí le prestamos más atención a la poesía, que en el caso de Cuba fue más significativa para este tema que el género narrativo.

<sup>4</sup> Domingo del Monte fue uno de los letrados cubanos más importantes de la primera mitad del siglo XIX. Reunió en sus tertulias a un grupo de poetas y narradores que contribuyeron a la creación de la literatura nacional. Varios escritores de este grupo escribieron obras criticando el sistema esclavista. El propio Plácido acusó a Del Monte de participar en la “Conspiración de la Escalera,” por lo que tuvo que huir de Cuba, muriéndose en España en 1853.

## Obras citadas

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducido por Eduardo Suárez, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Arrate y Acosta, José Martín Félix de. *Llave del nuevo mundo antemural de las Indias Occidentales*. La Habana descripta; noticias de su fundación, aumentos y estado. [sin fecha]
- Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Ediciones Nueva Visión, 1999.
- Barreiro, José. *Panchito cacique de la montaña. Testimonio guajiro-taino de Francisco Ramírez Rojas*. Ediciones Catedral, 2001.
- Benítez Rojo, Antonio. “¿Cómo narrar la nación? El círculo de Domingo del Monte y el surgimiento de la novela cubana.” *Cuadernos americanos*, vol. 3, núm. 45, 1994, pp. 103-25.
- Betancourt, Luis Victoriano. “La luz de Yara.” *Archivos del Folklore Cubano*, vol. 1, núm. 1, 1924, pp. 222-24.
- Camacho, Jorge. “La India y ‘la linda criolla’: Representaciones de Cuba durante la guerra de independencia (1868-1878).” *Ciberletras: Journal of literary criticism and culture*, vol. 38, 2017, pp. 3-32.
- . “El cacique de Ornofay: la construcción textual y visual del filósofo salvaje.” *Dirasat Hispánicas. Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, núm. 7, 2021, pp. 7-30.
- “Camino de Yara al infierno.” *El Moro Muza*, 7 de noviembre de 1869, pp. 44-45.
- “Cándidos libertoldos que presentan ofrendas en el altar de la autonomía.” *Don Circunstancias*, 11 de septiembre de 1881, p. 5.
- Céspedes, Carlos Manuel. *El diario perdido*. Editado por Eusebio Leal Espengler, Editorial de Ciencias Sociales, 1992.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Editorial Trotta, 2012.
- Fornaris, José. *Cantos del Siboney*. Impr. La Antilla, 1862.
- Fornet, Ambrosio. *El libro en Cuba. Siglos XVII y XIX*. Editorial Letras Cubanas, 2014.
- Galtés, Pío. *Breve memoria de los trabajos y estudios hechos en una expedición a Cubitas*. El Fanal, 1886.
- García, Enildo A. *Cuba: Plácido, poeta mulato de la emancipación (1809-1844)*. Senda Nueva de Ediciones, 1986.
- González, Miguel. “Poesías que se pusieron en la santa iglesia catedral en los funerales del Almirante don Cristóbal Colón, hechas por don Miguel González en el año 1796.” *Colección de poesías arreglada por un aficionado a las musas*, vol. 2, José Boloña, 1833, pp. 51-66.
- König, Hans Joachum. “Los movimientos de Independencia hispanoamericanos. Actores y programas.” *La literatura en la formación de los estados hispanoamericanos (1800-1860)*, editado por Dieter Janik, Biblioteca Iberoamericana, 1998, pp. 9-33.
- Laclau, Ernesto, Slavoj Žižek y Judith Butler. *Contingency, Hegemony, Universality*. Verso, 2000.
- La Ilustración española y americana*. Madrid, 1 de enero de 1872.
- Meléndez, Concha. *La novela indianista en Hispanoamérica (1832-1889)*. Ediciones de la U. de Puerto Rico, 1961.

- Moreno Friginals, Manuel. *Cuba / España, España / Cuba. Historia común*. Crítica, 2002.
- Nora, Pierre. "General Introduction: Between Memory and History." *Realms of Memory: Rethinking the French Past*, traducido por Arthur Goldhammer, vol. 1, Columbia UP, 1996-98, pp. 1-20.
- Olivares, José. *Our Islands and Their People as Seen with Camera and Pencil*. N.D Thomson Publishing, 1899.
- Pagden, Anthony. *The Fall of Natural Man: The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology*. Cambridge UP, 1999.
- Palma, Ramón de. *Cuentos cubanos*. Cultural S.A., 1928.
- Parra Callado, Antonio. *Descripción de diferentes piezas de historia natural las más del ramo marítimo, representadas en setenta y cinco láminas*. Imprenta de la Capitanía General, 1787.
- Pichardo, Hortencia. "El suplicio de Hatuey ¿Dónde tuvo lugar?" *Bohemia*, vol. 35, 31 de agosto de 1984, pp. 84-89.
- Pichardo y Tapia, Esteban. *Diccionario provincial casi-razonado de voces y frases cubanas*. Imprenta El Trabajo de L.F. Dediott, 1875.
- Ramiro y Corrales, Mariano. *¡Alza Pilili! Colección de artículos de costumbres humorísticos y mal humorados y poesías entreveradas*. Imprenta el Horizonte, 1871.
- Sánchez de Fuentes, Eugenio. "Votos de un español." *Álbum de la sombra*, Imprenta Viuda de Soler y Compañía, 1874, pp. 13-14.
- Terrerros y Pando, Esteban de. *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*. Viuda de Ibarra, 1786.
- Valdés, Gabriel de la Concepción (Plácido). *Poesías completas*. Maucci Hnos., 1903.
- Zaragoza, Justo. *Las insurrecciones en Cuba*. Impr. de M. G. Hernández, 1872-73. 2 vols.