

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

Jorge Camacho
University of South Carolina-Columbia

A finales del siglo XVIII la elite cubana pone en marcha el proyecto de la modernización de la industria azucarera y con tales fines, aumenta la importación de esclavos africanos a la isla. Esto produjo que en muy corto tiempo la población negra sobrepasara a la blanca y se ensancharan considerablemente los marcos monetarios mercantiles de la colonia. A estos cambios vino aparejado un sentimiento de inestabilidad política y constante pánico, alentado primero, por la sublevación de los esclavos de Haití, y luego por las revueltas e incendios de ingenios a todo lo largo de la isla. En 1844 estos factores se conjugaron y produjeron una de las represiones más sangrientas en la historia de la esclavitud en Cuba, la que siguió a la llamada conspiración de “La Escalera”. El miedo que provocó la noticia de un inminente alzamiento de esclavos, hizo que miles de ellos fueron interrogados, torturados y asesinados en un proceso oscuro y sin garantías cuya principal motivo, se supone que haya sido, amedrentar a la población y acabar con una clase emergente de artesanos negros y mulatos. Como una de las tantas consecuencias de esta represión, fue fusilado el artesano y poeta habanero Gabriel de la Concepción Valdés, más conocido como *Plácido*. Tomando dicho contexto, me interesa explorar en este ensayo cómo aparece reflejado el tema de la esclavitud en dos poemas del siglo XIX cubano.

En estos textos trataré de resaltar la forma en que el tema de la reparación o la venganza es abordado por ambos autores, a través de un mecanismo de desplazamiento que oculta tanto el referente (el Estado) como el sujeto que enuncia el mensaje. Al mismo tiempo analizaré los registros de esta enunciación, y su trascendencia en la política de la isla. En el caso de *Plácido*, tomaré como ejemplo el poema “El Juramento”, y en el caso de Martí el poema XXX de sus *Versos sencillos* (1891). Leeré este último texto a contrapelo de la lectura autobiográfica del héroe, común de hallar en al crítica, resaltando en su lugar la “literalidad” y los matices ideológicos de la escritura martiana, más que su biografía.¹ De este modo leo el desplazamiento tanto temporal como espacial de la voz lírica en el poema de Martí como un acto político que compromete, y legitima la posición del Delegado del Partido Revolucionario Cubano en el momento de organizar lo que llamó la “guerra necesaria”.

Mucho se ha escrito sobre la participación de *Plácido* en los sucesos de 1844.² En relación a esto, García Garófalo afirmaba que el poeta habanero era inocente pero no deja de notar la atmósfera cargada de tensiones raciales que precedió a la represión. A través de los mensajes que le enviaron los comisionados británicos en la isla: J. Kennedy y Campbell Dalrymple al Conde de Aberdeen, dice García Garófalo, se sabe que en 1843, los esclavos habían llevado a cabo al menos tres insurrecciones de “carácter grave” en Cuba (173), y que la reacción del gobierno fue “tan inaudita, que no parecía sino que a guisa de saludable advertencia se vengaban con usura las matanzas cometidas por los

negros de Haití y de Santo Domingo” (175). *Plácido*, un mulato libre, que alternaba el oficio de poeta con el de peinetero, gozaba en su época de una enorme popularidad y algunos de sus poemas, los cuales hacían referencia indirecta a la situación de política del país, aun siendo rechazados por la censura colonial, como afirma Francisco Calcagno (1827-1903) “se repetían de boca en boca y se reproducían en copias manuscritas” (*Diccionario* 511). Uno de estos poemas fue justamente “El juramento”, escrito en 1842 en medio del aumento vertiginoso de la población negra y esclava de la Isla, donde los hacendados oían con terror cualquier referencia a un alzamiento similar. Dice *Plácido*:

A la sombra de un árbol empinado
 Que está de un ancho valle a la salida
 Hay una fuente que a beber convida
 De su líquido puro y argentado:

Allí fui yo por mi deber llamado
 Y haciendo altar la tierra endurecida,
 Ante el sagrado código de la vida,
 Extendidas mis manos he jurado:

Ser enemigo eterno del tirano,
 Manchar, si me es posible, mis vestidos
 Con su execrable sangre, por mi mano
 Derramarla con golpes repetidos;
 Y morir a las manos de un verdugo,
 Si es necesario, por romper el yugo.
 (*Poesías* 15)

Es de creer entonces que una sociedad que escuchaba con “terror” —como dice la Avellaneda (1814-1873) en *Sab* (1841), cualquier referencia a una posible sublevación de esclavos africanos debió inquietarse enormemente al escuchar una advertencia como ésta. La voz lírica “jura” aquí, frente al árbol y la fuente —ambos símbolos fundamentales en el imaginario criollo cubano— (piénsese en la Ceiba o en la misma “Fuente de la India”) “romper el yugo” que lo oprimía y tomar la justicia por su mano. El “altar” ante el cual hace su juramento la voz lírica es la “tierra endurecida”, no es la capilla de la iglesia, y su rezo es para jurar venganza contra el tirano y no para perdonar a sus deudores. En el poema “A el Pan” de Matanzas, *Plácido* utilizaría una imagen muy similar para referirse a este monte de la Isla, al que llama “gigantesco altar, / Donde te colocó de Dios la mano” (246). Por consiguiente, valga aclarar que los símbolos telúricos que utiliza *Plácido* en este poema para enmarcar la venganza de la voz lírica son indicativos de un orden natural que se opone al orden civil que representa el Estado, y la iglesia católica. Combinan el aliento religioso y el de la furia contra los de arriba, el deseo de redención y el de cristianismo. En otras palabras, habla con una lengua y unos códigos que no

representan su “barbarie”, pero que es típica hallar en otros textos antiesclavistas de los Estados Unidos e incluso en el monólogo final del esclavo Sab en la novela homónima de la Avellaneda. De modo que la fuerza que manifiesta este texto, y la violencia desembrida y fuera de la ley que prefigura, usualmente asociaba al “salvaje”, a aquellos que no pueden ni quieren recurrir a la ley para solventar sus diferencias, se suponía que en un país como Cuba, sólo podía venir de las clases bajas y en especial de los negros esclavos y mulatos libres.

No es extraño entonces que la crítica colonial y el mismo aparato gubernativo hayan tomado este poema y otros semejantes, como un pretexto o prueba para condenar al poeta. Tal es así que el crítico español Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912), en su *Antología de poetas hispano-americanos* afirmaba que *Plácido* había pronunciado “execrables juramentos, según él mismo indica en este soneto memorable, aun más que por lo malo, *por la bárbara ferocidad que respira*” [énfasis nuestro] (xxxviii). Por ende, basándose en el mismo estereotipo que asocia la raza negra al “salvaje”, al “caníbal” u otra de las figuraciones del temor en una sociedad colonial, el crítico español da crédito en su libro a la tesis de que *Plácido* formó parte de la conspiración y que ésta iba a hacer de Cuba otro Haití, afirmando sarcásticamente “en sus visiones literarias soñaba [*Plácido*] con ser Toussaint Louverture de esta república. El despertar fue terrible” (xxxix). En tal sentido, la condición misma de *Plácido*, y el contexto del “miedo al negro” explicarían este poema y la reacción del gobierno. El “Juramento” se convertiría en una especie de llamada de alerta, una “casi-cause” de la rebelión, siempre y cuando la amenaza que se anuncia en estos versos es un detonante de esa ansiedad y un indicio de lo que estaba por venir. Como afirma Brian Massumi, la relación entre la amenaza y el miedo es causal, y tiene la capacidad de encapsular en un momento dos tiempos distintos: el presente y el futuro. El futuro, explica Massumi, se hace presente de una forma efectiva en la amenaza, sin dejar de ser futuro, ya que lo real y lo virtual, el miedo y la amenaza son “dimensiones indisociables” del mismo acontecimiento [traducción nuestra] (“Fear” 36).

Siguiendo por tanto la hipótesis que toma este poema como un indicio, una amenaza al poder, llama la atención, por ejemplo, que el poema esté escrito casi en su totalidad en el presente (simple o perfecto) y en futuro, que incluso en la segunda estrofa, en la que únicamente el hablante poético usa el tiempo pasado, cuando el lector espera por razón de concordancia gramatical, que este siga hablando en este tiempo, el poeta introduce el gerundio (“haciendo”) y luego al presente perfecto: “allí fui yo por mi deber llamado / “Y haciendo altar la tierra endurecida” “he jurado” “ser enemigo eterno del tirano”, y “manchar”, “derramar” y “morir”. Este uso del tiempo verbal, sugiero, le imprimiría al poema una carga de inmediatez y de amenaza que acentúa su mensaje y convocaría el espectro del miedo y la acción. Si la acción hubiera ocurrido y concluido en el pasado tal amenaza no tendría la fuerza y la vigencia que le imprime a este poema. Es, para decirlo con las palabras de John Searle, un acto del habla que realiza de forma efectiva lo que dice en el momento que lo dice. No hay que decir entonces que los años que siguieron en Cuba a la represión desatada por el gobierno a propósito de esta supuesta conspiración, logró silenciar en gran medida cualquier manifestación a favor de la liberación de los esclavos, y que como dice José Antonio Portuondo la elite criolla, haya tenido que

buscar nuevas formas de protesta en el Siboneyismo (32). Si aceptamos, entonces, que el sujeto lírico del poema de *Plácido* representa la voz del negro o del esclavo, habría que poner, entonces, esta protesta a la par de la que hace la Avellaneda en *Sab*, la cual José Antonio Portuondo, considera fue “la única novela antiesclavista en la que el protagonista de color proclama su íntegra condición de hombre y denuncia la injusticia social” (32). No obstante, esta clausura del espacio público para aquellos quienes buscaban la libertad de los esclavos, la fama de *Plácido* siguió aumentando en los años posteriores a su fusilamiento, se publicaron numerosas antologías de sus versos fuera y dentro de Cuba, e incluso un cancionero de la Isla, cuya tercera edición data de 1883, incluye uno de sus poemas indigenistas convertido en una balada musical.³ Esto sin contar, lógicamente, las innumerables copias manuscritas que como dice Calcagno, se hicieron durante todos estos años de los poemas del bardo habanero y circularon subrepticamente a lo largo de la isla. Casi cincuenta años después, el tema de la reparación y del “juramento” regresaría en otro libro de los poetas abolicionistas de la época, esta vez de José Martí (1853-1895), pero a diferencia del anterior, aquí no habrá violencia ni la ferocidad de la venganza de la voz lírica del poema de *Plácido*. Me refiero al poema XXX de *Versos sencillos* (1891) en el que Martí habla de la trata negrera, de la forma en que eran desembarcados los esclavos al llegar a Cuba, y al final cita una escena que todos los lectores recuerdan. Dicen Martí en las dos últimas estrofas:

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!

(PC I, 267)

¿Cómo se inserta, entonces, este último poema en la tradición de la poesía anti-esclavista en Cuba?, ¿Qué dice de nuevo y cómo lo dice? Hasta el momento todas las exégesis que se han hecho de este poema resaltan dos cosas: el compromiso de Martí con la causa abolicionista y su carácter autobiográfico (Toledo Sande) (Fernández de Cárdenas 122). Invariablemente se ha identificado al héroe con la voz lírica de este poema. Martí habría sido testigo de una escena como ésta en su estancia en la Hanábana cuando tenía 9 años. Poniendo a un lado, por un momento esta lectura, lo que me interesa resaltar aquí son las semejanzas y diferencias que tiene éste con el de *Plácido* y la tradición que ejemplifican con textos en los cuales un esclavo o alguien que lo personifica habla de la esclavitud, se confiesa abiertamente ante el lector, ya sea para lamentarse por su condición o jurar la muerte del tirano. Dos ejemplos son los del personaje de la Avellaneda, *Sab*, y el poema de *Plácido*.

De modo que si tomamos como referencia “el juramento” anterior podríamos reconocer varios puntos de coincidencia entre el poema de Martí y el del bardo fusilado. Ambos son

“juramentos” y hablan de su rechazo a la esclavitud: “¡Y, al pie del muerto, juró / Lavar con su vida el crimen! (PC I, 267). ¿Tendría como referencia Martí el poema de *Plácido* cuando escribió estos versos? Cuando Martí escribe el prólogo de la *Revista Venezolana* (1881), asocia a *Plácido* con el gemido, promete que en las páginas de la nueva revista, Domingo Hernández “gemirá” como *Plácido* (OC VII, 199). Por sus cuadernos de apuntes se sabe que Martí proyectó escribir un libro sobre el poeta fusilado ya que lo compara en esta nota con Horacio “el poeta revolucionario” (OC XVIII, 281), dando crédito así a su participación en la conspiración de la Escalera, y en una carta de 1889 a Juan Bonilla lo vuelve a mencionar (OC XX, 359). De modo que es innegable que Martí conocía muy bien su obra y en un momento en que volvía a entrar de lleno en la política, piensa en el tema de la esclavitud y seguramente *Plácido* es una referencia obligada.

Pero lógicamente, ambos poemas también se diferencian en aspectos muy importantes. En especial, en la forma en que dicen como van a llevar a cabo dicha “reparación”. En el poema de Martí, por ejemplo, la voz lírica no es un ser violento, sino un niño, testigo inocente y casual del mal, quien no habla de venganza, ni de asesinar al tirano, sino de sacrificarse por el bien de aquellos que fueron esclavizados. De lo que se trata es de “lavar con su vida el crimen”. El poema está escrito además casi en su totalidad en el pasado. ¿Quiénes cometieron entonces este crimen? ¿Y por qué la voz lírica se ofrece para repararlo?

Para la fecha en que Martí escribe este poema los esclavos en Cuba ya eran libres, habían obtenido su libertad a través de la Corte, (el 7 de octubre de 1886) y por lo tanto decir la voz lírica que juraba acabar con la esclavitud o matar al “tirano” que lo mantenía bajo su yugo, por ser negro o por estar en contra de esta política, sería anacrónico. Por ello, Martí quien ya estaba por esa fecha en función de llevar a Cuba, “la guerra necesaria” (OC I, 185), que va a fundar un año después el Partido Revolucionario Cubano, no explica cómo iba a reparar este mal, sino que solamente sugiere que va a entregar su propia vida para solucionarlo. De cierta forma entonces, Martí borra el referente directo del mal, y no menciona en este poema ni al “amo”, ni al “señor”, ni al “tirano” que sí menciona el poema de *Plácido*, aun cuando no sepamos de qué tirano se trataba, o a qué países de Europa o a qué época podía pertenecer. Martí sólo habla de los esclavos, y sabemos que ésta es una “confesión” del propio poeta porque así lo ha dicho la crítica, y no porque este se haya identificado con el niño de que habla el poema, ni en el prólogo del libro ni en las cartas o los apuntes íntimos que tenemos.

De hecho, toda la narración de la escena ésta hecha en la tercera persona, un distanciamiento que se acentúa al trasladar la voz lírica la escena al pasado. El poeta se limita a describirla desde lejos, a decirnos lo que sintió el niño en aquel momento y la resolución que tomó después de ver el crimen. Este uso de la tercera persona es uno de los recursos literarios más usados por Martí en todo el poemario, en el cual casi siempre, hay implícito un efecto de distanciamiento, y hasta de reprobación ante la escena que el poeta describe (véase los poemas VIII y XI del mismo poemario). Ocurre cuando Martí muestra sujetos inestables que o bien se lamentan llorando o gimen –como dice Martí que hacía *Plácido* en sus versos-, por una situación dada. Gestos que Martí rechaza dados la imagen de firmeza y virilidad que aspira para la poesía, pero que no obstante incorpora en

sus poemas porque es la forma más efectiva de comunicar el sentimiento y el dolor a sus lectores. Estas descripciones en tercera persona contrastan, sin embargo, con otras del mismo libro en las que el yo lírico martiano habla en primera persona como lo ejemplifica el “Yo” inicial de muchas estrofas.

Por consiguiente, si el poema es, en efecto, una reescritura *a posteriori* de un acontecimiento trágico que el hablante poético experimentó cuando era niño, nunca lo sabremos ya que la crítica no ha dado con la referencia directa a este suceso en su obra, ni existe referencia alguna a un hecho como este en las anécdotas que han trascendido de Martí, en sus cartas a sus amigos, o en sus cuadernos de apuntes. Martí sí habla, no obstante, de un “boca abajo” que presencié cuando era niño en Hanábana (dato que nunca ha citado la crítica para sustentar el carácter autobiográfico de estos versos). Pero desde luego, un “boca abajo” no es lo mismo que un ahorcamiento y parece extraño que en un apunte íntimo, donde Martí habla de los momentos que más lo impresionaron en su niñez, hable de un suceso de envergadura mucho menor. En este apunte, Martí se pregunta: “[¿]Qué vi yo en los albores de mi vida?” y a continuación detalla tres momentos que lo impresionaron. El primero es una conversación con su padre, Mariano Martí, quien le dice que no le extrañaría verlo un día defendiendo las “libertades de su tierra” y el segundo “el boca abajo en el campo, en la Hanábana” (OC XXII, 250).

Podría argumentarse incluso que el primero de estos recuerdos sería suficiente para decirnos que ya de niño Martí era crítico del gobierno español, y que pudo haber visto cosas peores en el tiempo que pasó con su padre en el campo. Esta hipótesis, sin embargo, no está documentada y si queremos seguir una lectura autobiográfica del poema sería imprescindible dar con ella. Pero, además, el hecho de que la voz lírica aquí proyecte sobre el niño que era entonces un sentimiento de reparación, el mismo que siente en el presente; que sea una escenificación literaria de algo que ocurrió en el pasado, —con toda la problematicidad que implica la memoria— incluso la idea de que sea un sentimiento de auto-sacrificio, hace que tengamos que re-leer este poema como una reconstrucción del yo lírico más literaria que realista y ubicarlo en una tradición que al menos en la literatura cubana comienza con los textos del grupo de Del Monte (1804-1853), los de Francisco Manzano (1797-1854), la confesión del mulato Sab en la novela de Avellaneda, y el mismo poema de *Plácido*.

Porque antes que nada vale entender que a diferencia de *Plácido* o de Sab (ambos mulatos), a Martí no le interesaba escribir un poema que podía ser leído como un llamado a la violencia racial en Cuba, como un acto vengativo contra los que por tanto tiempo vivieron del sudor del esclavo. Martí, en todo momento, trató de borrar cualquier referente a una posible guerra de razas en la isla, y siempre trató de reconciliar ambos grupos para llevar a cabo la guerra de emancipación que estaba preparando. De ahí que la imagen que le quede al lector una vez que termina de leer este poema sea la del auto-sacrificio del héroe, la del niño que ahora convertido en adulto, promete “lavar con su vida el crimen”. Esto es importante recalcarlo, ya que con ello Martí también le estaba asegurando a sus seguidores que el sufrimiento que habían padecido los negros, iba a ser reparado —por él mismo— y de ahí que este poema pueda leerse como un juramento doble: el que hizo de niño ante el “seibo del monte” y el que hace ahora ante todos los

cubanos (del exilio y de Cuba) de los cuales reclama fe y voluntad para que salgan a luchar por su patria. En tal sentido, el lector negro que leyera este poema no podía sino estar seguro del compromiso del futuro Delegado del Partido Revolucionario Cubano con su causa, y con su sufrimiento en un tiempo en que la esclavitud todavía no había sido abolida en Cuba, esto es, en 1862, incluso, cinco años antes de que los revolucionarios independentistas se levantaran en armas (1868) y decretaran unilateralmente la libertad de todos los esclavos en la asamblea constitucional de Guáimaro en 1869. Esto, lógicamente, no quiere decir que Martí no halla estado antes de acuerdo con darle la libertad a los esclavos, simplemente que no tenemos evidencia de que a los nueve años así era como pensaba ya que ni siquiera la carta que aún se conserva escrita en la Hanábana no menciona nada de esto.

Para más detalle se recordará que en 1868 cuando los cubanos independentistas se alzan contra el ejército español, Martí tenía 15 años, pero no forma parte de ese alzamiento. Un año después, en 1869, es acusado junto con otros amigos de burlarse de un grupo de voluntarios que pasaban ante la casa de los Valdés Domínguez y por esto, es enviado a presidio, y luego deportado a España en 1871. Sin embargo, a través de este poema, Martí logra re-visitar el pasado y establecer una continuidad ideológica entre él y el programa antiesclavista de los revolucionarios del 68. La rememoración entonces de este suceso y su condena harían posible reconstruir un linaje, e incluso adelantarse en puntos de mira a muchos de los que se alzaron entonces. Finalmente, así le aseguraba Martí a los que iban a luchar por la patria, antiguos veteranos de la primera guerra, que el también pensaba como ellos en aquel tiempo y por tanto debían esperar de él justicia e igual actitud.

Nótese además cómo en la misma ortografía de la palabra “ceiba”, Martí introduce la coda política y nacionalista, escribiéndola al igual que José Fornaris (1827-1890) y Joaquín Lorenzo Luaces (1826-1867) con “s”. Fueron estos poetas, alentados por las explicaciones que dio Esteban Pichardo (1799-1879) en su *Diccionario provincial casi razonado de voces y frases cubanas* (1836) quienes cambiaron la ortografía de esta palabra y la reescribieron así, con el pretexto de que los indígenas originarios de Cuba no pronunciaban su nombre con “c” que fue la forma en que escribió Bartolomé de las Casas y se había usado hasta entonces.⁴

En su *Diccionario* Pichardo fustiga a los colonizadores españoles por imponer su ortografía y desfigurar las voces indígenas mexicanas, “corrompiéndolas”, dice, de tal forma de no poderlas reconocer ni “la madre que los parió” (19). Tanto Pichardo como Fornaris lo que buscaban, pues, era lo que subyacía debajo de esa tipografía des-figurada, de esa otra lengua impuesta sobre la aborígen, que de forma simbólica encubría también una historia de violencias. Martí seguramente no era ajeno a esta tradición, y al parecer no le importaba que dos de los intelectuales más importantes de la época, Felipe Poey (1799-1891) y Enrique José Varona (1849-1933), criticaran a Pichardo y los siboneyistas por lo que creían era un craso error (“El diccionario”). Por el contrario, siempre escribe “ceiba” con “s”. Lo hace seguramente con el objetivo de conectar desde el punto de vista patriótico su propia causa con la de ellos, de una generación anterior, incluso con la de los indígenas, y demostrar así, una vez más, su identificación con la Patria. De modo que

cada vez que Martí usa este vocablo en su poesía, ésta tiene un significado político-patriótico. En su poema “Hierro” de *Versos Libres*, escribe “¡Sólo las seibas patrias / Del sol amparan” (PC I, 68). Por tanto, en tal reescritura es imposible no ver, la reflexión del adulto, su interpretación de lo que el niño pensó o sintió en aquel momento y los deseos de vincular su escritura con una tradición literaria anticolonial.

De modo que si leemos la forma en que *Plácido* habla (directa o indirectamente) en contra de la esclavitud mientras ésta duraba y Martí lo hace después que fue abolida, resaltan una serie de coincidencias y diferencias. La primera es que en ambos casos estas referencias se dan a través de un mecanismo de desplazamiento / ocultamiento de la voz lírica, creando así un *plus* de información que no puede ser llenado ni por los lectores de aquella época ni por los contemporáneos. En el poema de *Plácido* el tema se infiere por el contexto y por la condición racial del poeta, pero de faltarnos estos datos, este podría leerse de una forma diferente. Esto, desde luego, forma parte de las estrategias de escrituras ante la censura y las formas de burlar el poeta el poder colonial en la Isla, al extremo que ni siquiera esta ambigüedad le impidió que fuera leído como un acto de rebeldía y fuera por ello fusilado. La ambigüedad, por ende, tanto en el poema de *Plácido* como en el de Martí es política. En tal sentido, el desplazamiento espacio/temporal de la voz lírica en el poema de Martí, le permite establecer una genealogía con los presupuestos de las guerras independentistas anteriores. La forma en que Martí re-escibe el “juramento” de *Plácido*, es indicativo, pues de su propio programa revolucionario. Habla de la fraternidad racial, de una Cuba plural, y de su propio sacrificio, algo que se repite en toda su prédica revolucionaria. Tal desplazamiento no debería ser leído, entonces, como un simple recuento biográfico sino como un acto políticamente premeditado, a través del cual el hablante poético manifiesta su compromiso con la causa patriótica, y antiesclavista, con el sufrimiento de los negros y se compromete ante ellos ofrecer su cuerpo como forma de reparar el crimen.

Notas

¹ Por “literalidad” me refiero al proceso de inscripción de la realidad en el texto, específicamente en la forma en que Paul Ricoeur, Hayden White y Clifford Geertz lo han visto y teorizado en sus libros. Para Geertz, como para Paul Ricoeur, “inscribir” implicaba distinguir entre la realidad y la forma en que ésta era “fijaba” para la posteridad en el texto (19). De lo cual se deriva que toda observación y descripción en las obras de arte, la literatura y la historia esté mediada simbólicamente, que sea un proceso hermenéutico, imposible de equiparar a lo que llamamos realidad.

²Para una excelente descripción del contexto y la conspiración de la Escalera véase el libro de Robert L Paquette. *Sugar is made with Blood: The conspiracy of La Escalera and the conflict between empires over slavery in Cuba*. (Middletown: Wesleyan University Press, 1988.)

³Las ediciones que se publicaron en Cuba son *Gabriel de la Concepción Valdés. (Plácido) Poesías*. (Nueva Orleans [Matanzas], Imp. de la Patria, 1847) y *Colección de las nuevas poesías de Plácido*. (Ed. económica. New York [La Habana], Imp. de

Sebastián Falte, 1858). Para el poema musicalizado de *Plácido* véase *Canciones cubanas: desde "la bayamesa" hasta las más modernas*. (3era edición. La Habana: J Gutiérrez, 1883).

⁴ Véase el artículo de Eduardo C Béjar y Juan C Mora “El léxico indígena en la poesía ‘siboneísta’: signo, símbolo y sentido”. *Actas del I Congreso Internacional sobre el Español de América*. San Juan: Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, 1987. 935-944.

Obras citadas

Calcagno, Francisco. *Diccionario biográfico cubano*. New York: Imprenta y librería de N Ponce de León, 1878.

De la Concepción Valdés, Gabriel (*Plácido*). *Poesías de Plácido*. París: Librería de la Vda de Ch. Bouret, 1904.

Fernández de Cárdenas, Gastón J. “Martí y la esclavitud”. *Círculo: Revista de Cultura*. 34 (2005) 34: 119-33.

Garófalo Mesa, M García. *Plácido, poeta y mártir*. México: Ediciones Botas, 1938.

Geertz, Clifford. “Thick description: toward an Interpretative theory of Culture”. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973. 3-30.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Sab*. Introducción y notas. Luis Martul Tobío. New York: The Edwin Mellen Press, 1993.

Martí, José. *Obras Completas*. 28 vols. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963-75.

_____. *Poesía completa*. Edición Crítica. 2 Vols. Ed. Cintio Vitier, Fina García Marruz y Emilio de Armas. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1993.

Massumi, Brian. “Fear (The spectrum Said)”. *Positions: East Asia cultures critique* 13.1 (2005): 31-48.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. Introducción. *Antología de poetas hispano-americanos, publicado por la Real Academia española*. Tomo 2. Madrid: Est. Tip. “Sucesores de Rivadeneyra”, 1893. xiii-clxxxviii.

Pichardo y Tapia, Esteban. *Diccionario provincial casi razonado de frases y voces cubanas*. La Habana: Editorial de Ciencias sociales, 1976.

Portuondo, José Antonio. “El negro, héroe, bufón y persona en la literatura colonial cubana”. *Unión*. 6 (1968): 30-36.

Searle, John R. *Speech Acts: an essay in the philosophy of language*. London: Cambridge, U P, 1969

Toledo Sande, Luis. “José Martí en campaña: Con todo el Sol”. *Revista Bohemia* 17 de mayo de 1985. Disponible en la red en la siguiente dirección electrónica:

<http://www.bohemia.cu/josemarti/INDEX.HTM> [Fecha de lectura 10 de enero 2007].

Varona, Enrique José. “El diccionario provincial casi-razonado de voces y frase cubanas. Cuarta edición”. *Diario de la Marina*. 24 de octubre de 1875.

White, Hayden. “Literature against Fiction: Postmodernist History”. *La Torre*. 2, 4-5 (1997): 194-207.