

Plácido “en sí menor”: apuntes sobre un poeta de coloratura

Dr. Francisco Morán
Profesor Asistente
Southern Methodist University. Dallas, Texas

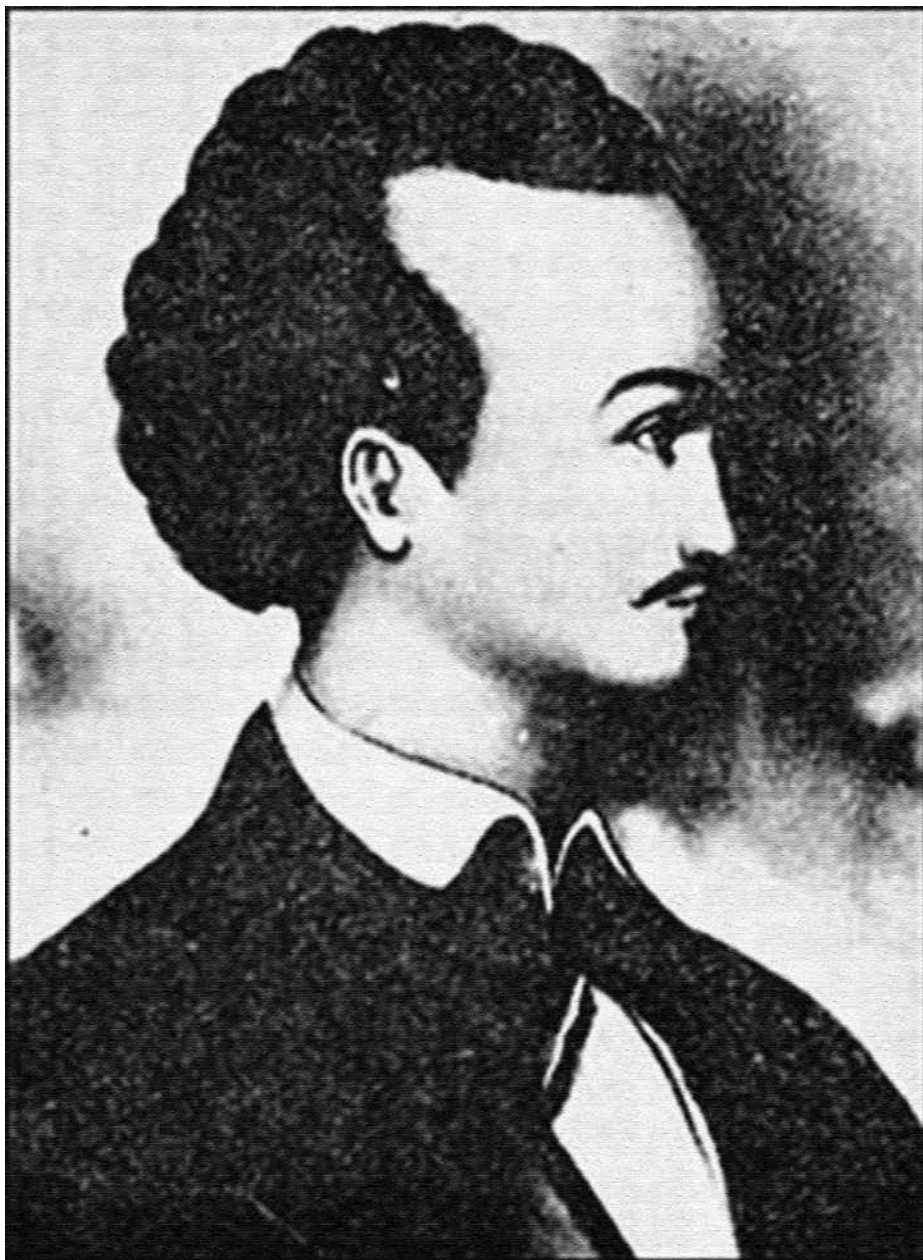
I. Hay baile, vamos a ver...

En el capítulo XVII de Cecilia Valdés, Cirilo Villaverde describe un baile de “la gente de color” al que acuden algunas de las figuras más conocidas de la sociedad habanera de 1830:

“Brindis [de Salas], músico, elegante y bien criado [...]; a Vargas y a Dodge, ambos de Matanzas, barbero el uno, carpintero el otro, que fueron comprendidos en la supuesta conspiración de la gente de color en 1844 y fusilados en el Paseo de Versalles de la misma ciudad; a José de la Concepción Valdés, alias Plácido, el poeta de más estro que ha visto Cuba, y que tuvo la misma suerte desastrada de los precedentes; a Tomás Vuelta y Flores, insigne violinista y compositor de notables contradanzas, el cual en dicho año pereció en La Escalera, tormento a que le sometieron sus jueces para arrancarle la confesión de complicidad en un delito cuya existencia jamás se ha probado lo suficiente; al propio Francisco de Paula Uribe, sastre habilísimo, que por no correr la suerte del anterior, se quitó la vida con una navaja de

barbear en los momentos en que le encerraban en uno de los calabozos de la ciudadela de la Cabaña; a Juan Francisco Manzano, tierno poeta que acababa de recibir la libertad, gracias a la filantropía de algunos literatos habaneros; a José Dolores Pimienta, sastre y diestro tocador de clarinete, tan agradado de rostro como modesto y atildado en su persona.”¹

La presentación que hace Villaverde reviste un carácter singular. Las vidas de Brindis de Salas, Plácido, Manzano –para no mencionar más que tres figuras emblemáticas– oscilan, parpadean como la llama de las velas que iluminan el baile, entre el registro de «lo real», la biografía, y la existencia letrada, es decir, figurada en la letra, o teatral, traspuesta a la máscara del personaje. Todas estas representaciones se confunden, se traspapelan, se dan cita, articulan y desarticulan en el cuarto de espejos de la escritura. En medio del baile, de los cumplidos y gestos de rigor, mientras se conversa animada y despreocupadamente, Villaverde nos fuerza a escuchar, a ver el fusilamiento, el suicidio, la tortura. Se refieren la habilidad del sastre,



la del compositor de contradanzas, la del poeta, pero se les contrapone a la descarga de fusilería por venir, la sangre vertiéndose y derramándose en las copas, en cada brindis, en los espejos que reflejaban el lugar abarrotado por la concurrencia de la «gente de

color». El baile, que había sido designado con el nombre “de etiqueta o de corte”²² es, pues, una prefiguración macabra e irónica de los fusilamientos de la Escalera en el «Paseo de Versalles». Al mismo tiempo, el narrador sugiere que son esas peligrosas habilidades de

las que se estaba apropiando la «gente de color» las que llevan a su ascenso, esto es, a La Escalera, a otro de los tantos actos monstruosos cometidos por el orden colonial español en Cuba.

II. Un «poeta ¿en sí? menor»

La escena del baile descrita por Villaverde nos permite reflexionar sobre eso que es, sin dudas, el problema de mayor importancia: el cruce transgresor de las fronteras sociales, políticas y culturales. No es casual que la individuación de la «gente de color» en la fiesta tome forma en aquellos sujetos que ya desbordaban las limitaciones que —por razones de raza— se les había impuesto. “Elegante y bien criado,” dice Villaverde de Brindis; “el poeta de más estro que ha dado Cuba,” así caracteriza a Plácido, y a Tomás Vuelta y Flores, de “insigne violinista y compositor de *notables contradanzas*” [énfasis nuestro]. En todos estos casos se trata de negros que tienen ya un pie —o los dos—, podría decirse, en el mundo de los blancos. Pero es el baile mismo lo que mejor emblematiza esas peligrosas intervenciones culturales.

No olvidemos que si hay una manifestación cultural por antonomasia donde todo está sujeto a los flujos y la hibridez, ésa es la música, el baile.³ Villaverde menciona, de manera específica, la *danza*, el *minué* y la *contradanza*. Así, Cecilia baila una danza con Vargas, un “minué de corte con Brindis, otro con Dodge,” y “habló de contradanzas con Vuelta y Flores”.⁴ En este sentido tales piezas de baile reflejan a su vez los procesos de hibridación que estaban teniendo lugar en la sociedad cubana en la primera mitad del siglo XIX. En la *Historia de la literatura cubana* publicada en 2002, se afirma que entre 1820 y 1844, “los negros y mulatos están en franca mayoría en el sector de la

música profesional, aunque hagan «música blanca» - depurada de toda raíz africana pura — a la cual, sin embargo, le aportaban su peculiar sentido del ritmo.”⁵ El mencionado *aporte* sugiere una intervención, justamente la imposibilidad de llevar a cabo esa *depuración*, fenómeno característico de las culturas criollas, como ocurre con el llamado - significativamente, por cierto - «barroco de indias» [énfasis nuestro]. Según los editores de la *Historia de la literatura cubana* antes mencionada, tanto Heredia como Plácido “fueron grandes inspiradores de romanzas,” mencionándose, del primero, “La lágrima de piedad” y, del segundo, “La Atala”.⁶

Los pasos de Plácido, pues, en el ambiente cultural —musical, literario— están marcados por una mulatez que, como sabemos, ya estaba inscrita en su piel. Moviéndose entre la poesía vernácula, popular y un tardío neoclasicismo y el romanticismo, las oscilaciones de la escritura de Plácido habrían de expresarse a su vez en la recepción crítica de su obra. El adjetivo que mejor podría definirlo marca también el espesor de la máscara y de la pose: casi. Sólo que ese *casi* quedó atrapado en la telaraña del incipiente nacionalismo cubano: “*Casi* blanco, fuera de Cuba el color de su piel no hubiese sido el obstáculo insalvable que *aquí* era” [énfasis nuestro]. Muchos lo consideraron *casi* popular — considerado a veces despectivamente un «coplero» — y casi refinado en composiciones celebradas precisamente, no sólo por su vecindad con los clásicos — como sucede con su poema “Jicotencal” — sino también, sugiero, porque en ellos la escritura se europeizaba, se blanqueaba. De manera semejante, los comentarios políticos, sin duda audaces, que introduce en los textos en que celebra a las autoridades coloniales, lo celebraron y denigraron simultáneamente por «patriota» y por «servil». Un ejemplo de

esta ambigüedad la encontramos en José Salas y Quiroga, quien lo caracteriza como “hombre de genio por cuyas venas corre mezclada sangre europea y africana, un peñetero de Matanzas, un ser humilde por el pecado de su color.” No obstante, continúa Salas y Quiroga, “en sus cantos medio salvajes [Pácido], tiene los arranques más sublimes y generosos, hay chispas que deslumbran,” y esto, hasta el punto que no cree que ningún poeta americano, ni siquiera Heredia, se le acerca “en genio, en inspiración, en hidalguía y en dignidad.”⁸

El comentario revuelve, en la misma escritura una dicotomía importada por la Conquista y que ha desempeñado un rol de primera importancia en la articulación del discurso de «lo americano»: civilización vs. barbarie. Los cantos “medio salvajes” sugieren lo que Salas y Quiroga llama “el pecado del color,” y emblemizan la barbarie, mientras que la civilización es capturada por los atributos de hidalguía y dignidad, entonces reservados para el hombre blanco. Es precisamente debido a esto que Plácido y Manzano —el mulato y el negro respectivamente— emergen de estas lecturas que no fallan en mostrar, aún si inconscientemente, la posición incómoda del crítico, como excepciones. En tanto figuras de excepción, el criterio racista lejos de desvanecerse, se consolida.

Urbano Martínez, autor de una excelente biografía sobre Domingo del Monte, expresa acertadamente que si bien el círculo delmontino contribuyó a la liberación de Manzano, demostrando así una actitud progresista, tampoco “se libraban[sic] de los escrúpulos reinantes en su tiempo,” es decir, de la «negrofobia». “Repelían la esclavitud,” comenta Martínez, “porque la consideraban un vicio que contaminaba con su hedor a los propios descendientes de europeos; un mal que envenenaba su civilización, inficionándola

por el contacto con una cultura inferior, de costumbres despreciables.”⁹

El interés con que Domingo del Monte y los de su círculo se acercan a Plácido y a Manzano —sin negar por ello posiciones humanitarias y avanzadas— estuvo mediado, desde mi punto de vista, por dos factores que no pueden obviarse. La escritura letrada en que se insertan ambos, así como el hecho de que pudieran escribir —con mayores o menores “imperfecciones”— como europeos, los volvía a ambos, si se quiere, menos negros. La otredad racial parecía licuarse un tanto al asumir la cultura blanca. Por eso mencioné antes el carácter verdaderamente excepcional que, para algunos miembros de la élite criolla, significaban el mulato «peñetero», artesano, de un lado, y el esclavo negro, del otro. Lo segundo es que esto los proveía al mismo tiempo con un argumento para la eliminación de la trata y de la esclavitud, desde un punto de vista humanista. Pero el reconocimiento de esa humanidad estaba fuertemente condicionado por intereses de clase. En este caso debemos recordar eso que el propio Del Monte le expresa a José Jacinto Milanés en 1837: “hoy no somos los cubanos más que un ingerto (sic) de español y mandinga, es decir, de los dos últimos eslabones de la raza humana en civilización y moralidad.”¹⁰

La colecta hecha por el círculo delmontino para emancipar a Manzano no fue un gesto absolutamente humanitario o incluso antirracista. Manzano era parte de ese injerto de mandinga, de esa supuesta extrañeza que obstaculizaba la formación de una nacionalidad blanca. Cuando el 1ro de mayo de 1843, Domingo del Monte se ve obligado a embarcar de prisa con su familia hacia los Estados Unidos debido a los rumores que ya circulaban ampliamente, vinculándolo al abolicionismo y a una rebelión de esclavos que estaría fraguándose, su salida de



Cuba da lugar a nuevas sospechas y a “la calumnia”.¹¹ En una carta dirigida a su amigo norteamericano Alexander H. Everett, refuta tales acusaciones y deja en claro que si se había opuesto a la trata y luchado por acabarla no era por ser un abolicionista, sino porque “como el Sr. Luz, y el Sr. Saco, y todo el que piensa en la Isla de Cuba, [...] no quiere verla convertida en república de africanos, sino en nación de blancos civilizados.”¹² Si, como afirma Fina García Marruz —y en esto estamos de acuerdo con ella— “las posiciones [de Del Monte] son estratégicas, nunca finales,” es también así como debemos leer su «antiesclavismo».¹³

Por lo que hemos visto hasta aquí, la recepción crítica de Plácido está inevitablemente atravesada tanto por consideraciones de índole estética, como raciales. En *Lo cubano en la poesía*, Cintio Vitier —tan dado a las ceremonias nupciales entre poetas— dedica su «tercera lección» a Heredia y a Plácido. No hay ni que decir que esa lección

se concentra mayormente en Heredia, de quien dice Vitier que es “nuestro primer poeta cabal [...], el primer lírico de la patria, el primer vivificador poético de la nación como necesidad del alma.”¹⁴ Pero ya sabemos que en Vitier las nupcias van aparejadas a los divorcios, a las rupturas: “Si la voz de Heredia es altiva y ardiente, la de Plácido es la más humilde que ha tenido nuestra poesía,” expresa.¹⁵

Mas no se trata sólo de esto, sino de que Plácido tampoco tiene “canto propio,” puesto que el suyo “está hecho de otras voces,” aunque “resulta a la postre inconfundible.” Esto cuenta incluso para los que se consideran sus mejores poemas —“A una ingrata,” “La muerte de Gessler,” “Jicotencal” — y también “para toda su desigual producción.” A diferencia de lo que sucede con Heredia — en quien ya se anuncia Martí— la poesía de Plácido “no se inserta en el proceso histórico de la iluminación de lo cubano que venimos estudiando,” es estéril; por “personalísima,” nos dice Vitier, “nace y muere con él, no continúa ni anuncia nada, no pertenece al devenir histórico”.¹⁶ La alienación de la poesía de Plácido de «lo cubano», sea o no ésta la intención de Vitier, contribuye o se presta al blanqueamiento y a la compulsiva heterosexualidad en que se ha apoyado la construcción del canon cubano.¹⁷ Esa “esterilidad” de Plácido, su desnacionalización —perpetrada a partir de una lectura teleológica de «lo cubano», resulta particularmente irónica si leemos el título de la lección tres del libro de Vitier: «La interiorización de la naturaleza; paisaje, patria, alma. Cubanía de Plácido». Engañosamente, el título hace pensar al lector que, también en lo que atañe al poeta matancero, se trata de afirmar su cubanía, cuando lo que sucede es justamente lo contrario. Sí; hay cubanía, pero esta consiste “en no anunciar ni continuar nada,” en “esa misma ausencia de senti-

do histórico”.¹⁸ ¿Cómo es posible, nos preguntamos, que si la búsqueda de Vitier se orienta hacia una poesía que “es el espejo fiel de la integración de la patria en el siglo XIX y de la integración de la República, después,” —poesía que, insiste, “va iluminando al país”¹⁹— pueda llegar a ser la “ausencia de sentido histórico” nada menos que un marcador de esa cubanidad?

La esterilización crítica de Plácido va más allá de razones meramente estéticas. Después de todo, hay otros ejemplos que nos recuerdan los caprichos del canon. He aquí un ejemplo. Bonifacio Byrne escribió —por los pocos poemas que conocemos de ese libro que nunca ha vuelto a ser reeditado— uno de los títulos importantes del modernismo cubano: *Excéntricas* (1893). No obstante, lo que lo ha hecho famoso y, hasta cierto punto un autor canónico, es un pésimo poema patriótico: “Mi bandera.” Este es un ejemplo claro en el que valores extraliterarios han sobrepasado a los estéticos —o incluso los han dejado de lado— en lo concerniente a la apreciación de un poeta.

Plácido es, en efecto, un «poeta menor». Pero si su producción es “desigual,” como afirma Vitier —y conste que le damos la razón— no menos desigual es la de Heredia, un poeta al que difícilmente regresáramos hoy por el puro placer de la lectura, y a quien más bien leeríamos como «objeto de estudio, de investigación». Hay un estudio que —hasta donde sé— no se ha hecho, y pienso que sería fructífero llevar a cabo. Vitier es, sin dudas, quien más eficazmente ha articulado el canon de la poesía cubana. Una lectura —sugiero o meramente especulo— de *Lo cubano en la poesía* desde la cuestión racial podría explicar la descalificación de Plácido independientemente de sus valores literarios, insertarlo en

una mirada que busca homogenizar «lo cubano» sacrificando las *diferencias*. Así, lo que parece preocuparle a Vitier en Guillén es el protagonismo de la negritud. Por esto le reprocha no conservar “el bello equilibrio” entre lo blanco y lo negro de “La balada de los dos abuelos.” Para Vitier, en el soneto “El abuelo” pasamos de esa reconciliación a la afirmación de la diferencia. En el soneto, afirma, “[s]e trata entonces de *uno solo*, el abuelo negro” [énfasis en el original]. Luego, continúa Vitier, en “El apellido,” Guillén “se decide violentamente por el abuelo negro”.²⁰

Nótese el sentido de horror asociado a la violencia que se le atribuye a la afirmación de una identidad otra. Ante este “desvío,” Vitier empuña la crítica como si se tratase de un aparato ortopédico: “Pero no, su nombre no existe en mandinga, ni en congo, ni en dahomeyano. Su nombre tampoco es aire. Su nombre es, para gracia y gloria de nuestra poesía cubana, Nicolás Guillén” [énfasis en el original].²¹ He aquí un ejemplo de lo que podríamos llamar *crítica evangelizadora*, esa que viene armada con la espada y la cruz. Primero la tachadura violenta, Biblia nacional en mano —“su nombre no es”— seguido de la fiesta bautismal: “para gracia y gloria de nuestra poesía *cubana*.” En oposición a la afirmación de la negritud, cubano es la identidad fuerte en la que todas las diferencias se disuelven, principalmente aquella que ha sido un fantasma permanente desde los inicios mismos de la gestación de la nacionalidad: la del negro. Para Vitier, Guillén traza el itinerario del camino “cubanísimo, no africano, del son”.²² En esa disolvenca — que borra a África — desaparece, fusilado por segunda vez, Plácido.

Notas y Bibliografía

- 1- Villaverde, Cirilo. (1992). *Cecilia Valdés*, Cátedra, Madrid. pp. 381 – 82.
- 2- Villaverde, Cirilo: ob.cit: 377
- 3- Un ejemplo de lo que decimos lo encontramos en los conocidos *Versos Sencillos* de Martí sobre la bailarina española. Como sin duda recordarán los lectores, para acceder – pasar a, entrar a – el lugar de la representación, el sujeto lírico tiene primero que superar la primera frontera que le impediría la entrada: la bandera española. Eliminada esta frontera – recalamos su *eliminación* porque el yo martiano refuta obviarla: “Porque si está la bandera, / No sé, yo no puedo entrar” – aparece otro borde más difícil de negar: la bailarina es *española*. El yo intenta resolver el dilema al simplemente negarlo: “¿Cómo dicen que es gallega? / Pues dicen mal: es divina?” *José Martí. Obra poética*. (Miami: La Moderna Poesía, 1983. 125 –27). Primero, Martí transforma el origen nacional de la bailarina, no en un hecho, en algo que puede ser constatado, sino en un rumor: *dicen*. En segundo lugar, reemplaza la especificidad del origen – *gallega* – por una cualidad no marcada por la identidad: *divina*. No obstante, y a pesar de estas maniobras, Martí nos invita a ver, desde los primeros versos, a la bailarina *española*. Más aún; se trata de que, a fin de permitirnos ver el baile, él mismo desaparece para que emerja en su lugar la bailarina bailando un baile *español*. Lo curioso de esta sustitución es que, al recrear el baile y a la propia bailarina, la escritura busca capturarlos, se deja fascinar por ambos y, finalmente, termina travistiéndose en las tres cosas: en *baile*, en lo *español* y en la *bailarina*. Esto demuestra el desafío que productos culturales como la música, la comida – recuérdese el concepto del ajíaco en Fernando Ortiz – presenta a aquellas identidades que se sueñan fuertes y completas.
- 4- Villaverde, Cirilo: ob.cit: 382.
- 5- Arcos, Jorge *et al.* *Historia de la literatura cubana*. (2002): Instituto de Literatura y Lingüística, La Habana, pp. 101.
- 6- Arcos, Jorge *et al.* ob.cit: 101.
- 7- Arcos, Jorge *et al.* ob.cit: 158.
- 8- Salas y Quiroga, Jacinto. (1964). *Viajes*. Editora del Consejo Nacional de Cultura, La Habana, pp. 126 – 127.
- 9- Martínez, Urbano. (1997). *Domingo del Monte y su tiempo*. Ediciones Unión, La Habana, pp. 336.
- 10- Martínez, Urbano: ob. cit: 337.
- 11- Martínez, Urbano: ob. cit: 347.
- 12- Martínez, Urbano: ob. cit: 348.
- 13- García Marruz alude a “esa forma indirecta típica suya [con que] decide la libertad del poeta Juan Francisco Manzano y la publicación de sus poesías en el extranjero, dando los materiales necesarios a Richard A. Madden para su libro en favor de la abolición de la esclavitud.” A la luz de lo que ella misma afirma – y de lo que le hemos oído decir al propio Del Monte – uno no puede menos que concluir que estas posiciones eran *estratégicas*, y en modo alguno *inales*. Por otra parte, llama la atención que la lectura de García Marruz no hace sino reforzar la imagen de Manzano como víctima que, así como sufre a manos de sus amos blancos, se muestra “tímido y cohibido” frente al blanco benefactor. Ver: Fina García Marruz (1986). “Del Monte y Manzano” en: *Hablar de poesía*. Letras Cubanas, La Habana, pp. 326 – 56.
- 14- Vitier, Cintio (1998). *Lo cubano en la poesía*. Letras Cubanas, La Habana, p. 65.
- 15- Vitier, Cintio: ob.cit: 77
- 16- Vitier, Cintio: ob.cit: 78
- 17- Para comprobar esto sólo hay que considerar las precarias posiciones que dentro del canon les ha correspondido a las mujeres – Gertrudis Gómez de Avellaneda y Juana Borrero, para no ir más lejos – o a aquellos poetas de los que se sospecha o se sabe un desvío de la norma heterosexual: Julián del Casal, José Manuel Poveda, Emilio Ballagas, Virgilio Piñera, Reinaldo Arenas. Debo aclarar que no estoy afirmando que no se les tiene por figuras importantes de la literatura nacional, sino de que – a diferencia de lo que sucede con Heredia o con Martí – el lugar que ocupan, cualquiera que éste sea, está siempre sujeto a debate. O se les niega o cuestiona en un género literario específico – a la Avellaneda en la poesía y en la novela; a Piñera en la poesía – o se les niega la cubanidad por una u otra razón.
- 18- Vitier, Cintio: ob.cit: 81
- 19- Vitier, Cintio: ob.cit: 28 – 29
- 20- Vitier, Cintio: ob.cit: 301.
- 21- Vitier, Cintio: ob.cit: 302.
- 22- Vitier, Cintio: ob.cit: 302.