

LA MIRADA DEL ESCLAVO EN LA POESÍA DE ÚRSULA CÉSPEDES DE ESCANAVERINO

Jorge Camacho

University of South Carolina

Resumen: Úrsula Céspedes de Escanaverino nació en Bayamo, Cuba, en 1832 y en 1861 publicó el libro de poemas *Ecos de la Selva*. Siete años después estalló la guerra de independencia. En esta uno de sus primos, Carlos Manuel de Céspedes (1819-1874), se convirtió en el líder de la gesta emancipadora. Les dio la libertad a sus esclavos y pasó a la historia de Cuba como el Padre de la Patria. Este ensayo analiza tres poemas, escritos por la poetisa bayamesa, que hablan de la esclavitud: “Redimir al cautivo”, “Un recuerdo” y “Los negros del Palenque”. Planteo que en estos poemas la mirada del yo lírico se encuentra con la del esclavizado y le produce un desosiego interior que es único en la literatura cubana decimonónica. Como base teórica se apoya en el cambio de la percepción en el siglo XIX (Jonathan Crary), en el discurso psicoanalítico (Jacques Lacan, Julia Kristeva) y en la representación de las emociones (Lauren Berlant). Sugiero que por medio de estos elementos se introduce en la lírica cubana la figura del esclavo como un testigo incómodo de los abusos de los blancos y se aboga por su libertad.

Palabras clave: Literatura cubana, Úrsula Céspedes de Escaverino, mirada, testigo, esclavitud, poder, identidad

En la literatura decimonónica latinoamericana lo común es analizar la mirada del sujeto con agencia: hombre blanco, viajero, científico, antropólogo, dueño de la palabra y del instrumental analítico con que observa a los otros. Pocas veces se analiza ese espacio de reconocimiento mutuo donde coinciden las miradas de dos subalternos. Este espacio de contacto, sugerimos, es precisamente el que caracteriza los poemas de Úrsula Céspedes de Escanaverino en cuyas composiciones el mirar del sujeto cautivo produce la identidad de la mujer blanca. Esta forma de ver al Otro, desde un punto de vista subjetivo y psicológico, deriva de un largo proceso de transformación de la mirada y del objeto observado en el siglo XIX en el que, como dice Jonathan Crary, la visualidad mecánica y unidireccional fue reemplazada por nuevos modelos de visión subjetiva que hicieron del ojo el centro productor del conocimiento. A esto contribuyeron el avance de las ciencias y los experimentos con la retina, que contrastaban con la rigidez de la cámara oscura, que era el antiguo modelo de observación (32).

En la poesía romántica esto significó la emergencia de nuevas instancias de percepción-conocimiento de la realidad; instancias discursivas como la del niño, el gaucho, la mujer, el “negrito”, el indio siboney y, el esclavo cimarrón que, como decía Octavio Paz, fueron formas de “repoblar las almas que había despoblado la razón crítica” (121).¹ El momento en que esto ocurre coincide en Cuba con la modernización de la industria azucarera, el ensanchamiento de la esfera pública, la publicación de revistas, el desarrollo de la imprenta y las comunicaciones, así como la llegada de casi un millón de africanos.² En este contexto surgió un grupo de escritores que criticaron dicho sistema haciendo hincapié en el maltrato físico que recibían estos hombres y mujeres, y en el temor a que se sublevaran.

Úrsula Céspedes de Escanaverino publicó sus poemas en este contexto, marcado por la crisis económica, la presencia del otro esclavizado, y la política insular, que llevó a los cubanos a rebelarse contra España (1868-1878). No habla en su libro de la esclavitud, ni de la guerra, sino de la naturaleza, un tema que formó parte de la literatura posromántica que se cultivó en Cuba en aquel entonces (García Chichester 544). Pero publicaciones posteriores revelan que también escribió tres composiciones sobre la esclavitud. Entre ellas vale citar la titulada “Redimir al cautivo”, en la cual pide, nada menos, que la libertad para los esclavos. Dicho poema pertenece a una colección de siete composiciones titulada “Obras de Misericordia”, de la que no se ha precisado la fecha de composición ni si se publicó en Cuba. Es muy probable, no obstante, que la poeta lo haya escrito cerca de 1866, ya que encontramos una versión de él en la revista *La Moda Elegante*, de Cádiz, en el número del mes de febrero de 1867, donde aparece junto con otros dos escritos de las poetisas cubanas Julia Pérez Montes de Oca (1839-1875) y Clotilde del Carmen Rodríguez (1829-1881) (*La moda*, 56).³ Este último poema es excepcional en la lírica cubana no solo por el tema que trata, que estaba prohibido discutir en la isla, sino también por el contrapunto que establece con los otros dos textos que escribió sobre este particular. No es extraño entonces que en él se centre en los ojos de un esclavo que persiguen a la voz lírica. Dice:

Hay unos ojos muy tristes
clavados siempre en los míos,
Y en cuya larga mirada
hondo pesar adivino.
Ojos que tienen palabras
cual las páginas de un libro,
ojos que entonan plegarias,
ojos que lanzan gemidos.
Tristes ojos en que siempre
encuentro, cuando los miro,
reconvenciones amargas,
despecho mal comprimido. (*El Canto* 111)

1. Por falta de espacio no podemos detenernos en la evolución de la percepción poética del siglo XIX hasta la vanguardia. Solo destacamos que esta percepción está unida a consideraciones biológicas y etnográficas. Para más detalles véase mi artículo: “Ver / imaginar al otro: el niño y el salvaje: la percepción del color en el modernismo y los discursos etnográficos”. *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura* (2003). También es de ayuda el libro de Dionisio Cañas *Poesía y percepción: Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Angel Valente* (1984).

2. ‘La cifra de africanos que llegaron a Cuba se ha estimado alrededor de 800 mil. Investigaciones recientes basadas en los documentos de los barcos negreros han aumentado esta cifra a casi un millón. Agradezco a Henry Louis Gates Jr. esta información.

3. Además de este poema, Úrsula Céspedes de Escanaverino publicó otros textos en la misma revista. Entre ellos vale destacar “Romance”, “Dolora”, “La conciencia”, “Consejos de un guajiro”, “El cementerio de La Habana” y el artículo “La maternidad”. Una nueva edición de sus obras debería incluir las variaciones de los poemas conocidos y los textos inéditos publicados fuera de Cuba.

Los ojos que persiguen a la protagonista paradójicamente hablan sin hablar, ya que “tienen palabras”, “entonan plegarias”, le muestran “reconvenciones amargas” (*El Canto* 111), por lo cual todo él se expresa por medio de sus pupilas, que es el único órgano del cuerpo que no tiene piel y que permite (en el sentido lacaniano) el descubrimiento personal y el reconocimiento del otro. Por eso, la imagen de los ojos del esclavo cautivo que persiguen a la protagonista en este texto resulta tan intensa, expresiva y clara de este posicionamiento perceptual, puesto que descubre al otro de una forma individual, diferente y es poseedora de una experiencia opuesta a la suya. Es decir, la voz lírica crea sentido de lo que observa, valida el punto de vista del otro y señala la distancia que separaba al amo blanco del esclavo africano, quien no puede hablar, pero la cuestiona con su mudez. El silencio que habla, la mirada que persigue, que toca y penetra a la autora con una visión otra del mundo, por tanto, descubre los sentimientos que embargaban a los esclavistas y a todos los cubanos blancos ante la presencia acusatoria de sus víctimas. Es un sentimiento que recuerda el llamado “miedo al negro” y la angustia del sujeto culpable ante Dios, ya que la voz lírica sabe que, a pesar de su docilidad y mudez, los esclavos tienen “reconvenciones amargas” y un “despecho mal comprimido” (*El Canto* 111), que salía a relucir a través de sus ojos, que era todo lo que necesitaba para echarles en cara su condición.

Como pocas veces, por tanto, en la literatura cubana la mirada del esclavo adquiere un protagonismo tan dramático. Se objetiviza al encontrarse con los ojos de la poeta blanca adquiriendo en tal proceso una inmediatez y una fuerza tal que produce en ella un profundo desasosiego. En esa mirada se encapsula también la vergüenza, la culpa y la consciencia de su propia vulnerabilidad.⁴ De ahí que la tristeza que nota en sus pupilas no sea más que un producto de su cautiverio injusto, porque, como dice a continuación, este tiene todo el derecho a reñirle y ese derecho es el que la voz poética deja claro al final del poema cuando desarrolla una escena de crueldad entre un niño blanco y otro esclavo. Pero antes de analizar esta otra escena, nótese que la voz lírica utiliza aquí dos códigos para enmarcar las “reconvenciones” del esclavizado. El primero de orden religioso y espiritual: el “Altísimo.” El segundo de tipo material, la propiedad. Afirma:

Si en dulces juegos y danzas
trabajos y penas olvido
me encuentro con esos ojos
secos, inmóviles, fijos,
que su porción me reclaman
de los bienes repartidos
entre todas las criaturas
por la mano del Altísimo. (*El Canto* 111)

Es importante señalar aquí la mención de la religión católica porque al igual que las otras seis composiciones de “Obras de Misericordia”, este poema describe una situación piadosa y utiliza la religión para apoyar su argumento, lo que iba en contra de la política del gobierno y de la Iglesia en Cuba, quienes, a lo largo del periodo colonial, siempre favorecieron la esclavitud (Leuchsenring 16-20). En este poema, por consiguiente, la mirada del esclavo se refleja en la mirada del “Altísimo”, que ha hecho a todos los hombres iguales, y que lo ve todo desde lo alto. Sus ojos persiguen a la protagonista hasta en sus momentos de ocio y esa persecución la obligan a cuestionarse, provocando en ella una búsqueda interior que saca a relucir las semejanzas y diferencias que tiene con él. Tal cuestionamiento, subrayamos, es único en la poesía cubana de esta época porque le da agencia al esclavo y abre la puerta a la duda moral del sujeto blanco, portador de la verdad y del poder en la sociedad esclavista. De modo que si bien, como decía Gayatri Chakravorty Spivak en un ensayo famoso el subalterno no puede hablar, sí puede observar, mirar y recriminar al amo a través de la mirada.⁵ La mudez o el encuadre narrativo, dentro de la ley y las ideologías, no impedía que el sujeto blanco con poder no se sintiera amenazado por esta intervención,

4. Para un análisis de las formas culturales que adquirió este miedo y su uso por parte del gobierno colonial para mantener el poder consúltense mis libros *Miedo negro, poder blanco en la Cuba colonial* (2015) y *Amos, siervos y revolucionarios: la literatura de las guerras de Cuba (1868-1898). Una perspectiva trasatlántica* (2018).

5. Para más detalles sobre las ideas de Spivak consúltense su ensayo “Can the subaltern speak?”.

o no se sintiera obligado a enfrentar sus dudas, miedos y deudas. Porque en todo caso, en este encuentro de subjetividades la mirada del sujeto blanco no es la que domina. La mirada del esclavo es la que se impone, permitiéndole al lector descubrir en él al ser humano con sus angustias y deseos, y reconocer por medio de sus ojos una condición social *otra*. Y, paradójicamente, una existencia *similar* a la suya. Esta paridad estaba fundamentada, como hemos dicho, por sentimientos de origen cristiano, que el lector/espectador tiene como superiores, pero estaban en contradicción con las políticas de la Iglesia y del gobierno colonial. Así, las preguntas que le “reclaman” estos ojos apuntan a la falta de derecho que tenían los hacendados de poseer otros seres humanos y a la necesidad de reconocer su humanidad.

El esclavo quiere saber qué “bienes” le corresponden a él de los que Dios le dio “a todas las criaturas”, lo cual es ya una declaración en su defensa. A esto se une su estado de extrema vulnerabilidad porque, como da a entender de seguido, el esclavo no es dueño de nada. Lo que es más, los esclavos eran comunmente considerados como bestias u objetos de propiedad de sus amos, como muestra Anselmo Suárez y Romero en su novela *Francisco* (1838-1880). La voz lírica solamente plantea la pregunta. No la responde, pero la misma interpelación lo humaniza y le da una voz. Saca a relucir una objeción fundamental. Crea una escena compasiva, similar si se quiere, a las que había pintado Suárez y Romero en su crónica “El cementerio del ingenio” (1864) y en *Francisco*, aunque la escena que describe la poeta aquí es mucho más revolucionaria ya que Suárez y Romero era dueño de un ingenio, el Surinam y aunque criticó la violencia esclavista no cuestionó el derecho a poseer esclavos. Por eso, el poema de Úrsula Céspedes de Escanaverino es más subversivo. No habla de los muertos que estaban enterrados en su plantación, ni del esclavo que se suicida, sino de los vivos que “reclamaban” ser libres y tenían el derecho de serlo. Dice la voz lírica a continuación:

Si tiendo a mi hijo los brazos
que preguntan, adivino,
¿tendrá lugar el esclavo
para abrazar a sus hijos?
Cuando los pies de mis lares
mis ofrendas deposito
y entono con mi familia
lleno de fervor un himno,
¿cuál es el Dios del esclavo?
preguntan enternecidos,
¿el que le manda que adore
la crueldad y el despotismo?
Si cuento mis propiedades
preguntan ellos sombríos,
podrá decir el esclavo
sin engañarse: esto es mío? (*El Canto* 111)

Valga decir que la voz lírica plantea en estos versos una preocupación decisiva para todos los cubanos: busca aclarar el dilema de la esclavitud a la luz de la religión. Con esto plantea un dilema ético, en el que estaban atrapados muchos religiosos dueños de esclavizados, cuya respuesta a estas preguntas podía decidir si darles la libertad o mantener a los negros encadenados. La voz lírica articula este problema a través de preguntas que no se originan de los ojos del esclavo, sino de su hijo, instancia que representa la inocencia en el Romanticismo, que piensa en ellos en sus momentos íntimos de devoción y tiene en cuenta los tópicos de la servidumbre y la propiedad. Sus hijos preguntan “enternecidos” si el esclavo tiene un Dios cruel, diferente al cristiano como argumentaban los esclavistas, cosa que les impulsaría a cometer acciones violentas, porque la respuesta positiva a esta pregunta los autorizaba a ellos a esclavizarlos. Le preguntan también si cuando ellos heredaran la propiedad de sus padres podían contar con las que

les pertenecían a los esclavizados, porque en la práctica y a pesar de las leyes que regían la propiedad de ambos grupos en Cuba (los conucos donde plantaban sus cosechas y el dinero que depositaban para coartar su libertad y las de sus familiares), la voz lírica sugiere que nada de esto garantizaba su posesión. Y tenía razón, ya que como explica el poeta esclavizado Juan Francisco Manzano en relación con el dinero que su madre le dio a su ama para comprarle la libertad y nunca le devolvió,⁶ no había seguridad de que los amos reconocieran los derechos y propiedades de sus siervos. El esclavo difícilmente podía señalar “sin engañarse” lo que le pertenecía (*El Canto* 111) si ni siquiera era dueño de sus hijos. Estas cuestiones, planteadas con delicadeza y con un profundo lirismo, alcanzan su máxima tensión en la última estrofa, donde Céspedes de Escanaverino hace lo mismo que en las otras composiciones de “Obras de Misericordia”: recrea un cuadro moral o de costumbres con la intención de mostrar al público una escena familiar en Cuba: el maltrato que recibían los esclavos a manos de sus amos y de sus hijos. En este caso es un niño negro quien recibe golpes del hijo del amo. El padre de la víctima maldice al niño blanco y este corre al padre para pedirle que lo castigue. El amo le pregunta entonces al esclavo por qué había maldecido al hijo y este le responde: “Señor, porque el hijo vuestro / estaba azotando al mío” (*El Canto* 112).

El núcleo de este poema lo constituye, por tanto, la crítica al abuso del esclavo, la crítica a la crueldad infantil, sustentada sobre el derecho de la propiedad y la deshumanización del negro, que era en sí una negación del Dios supuestamente cruel que lo incitaba a la violencia. Aquí el violento no es el esclavo sino el niño blanco. El esclavo ahora tiene voz para defender a su hijo y reclamar justicia. No es más el ojo silencioso que persigue, cuestiona y toca con la mirada al Yo lírico. Es el esclavo que muestra su carácter de víctima para crear una empatía con el lector. Por tanto, la escena es reminiscente de otras de la literatura antiesclavista cubana en las que los esclavos sufren a manos de hombres y mujeres blancas por causas injustas y demandan la atención del lector, como aparece en la novela de Suárez y Romero y en el poema-leyenda “El negro alzado” de José Jacinto Milanés. En este último el mayoral azota con el látigo a un niño negro que juega con sus hijos (*Obras* 279-280). Sin embargo, es otro el texto que más se le acerca a esta composición y fue escrito por el mismo autor matancero. Se titula “El colegio y la casa” en el que también hablan varios personajes, incluyendo un niño blanco, Julianito, quien se enfada con el padre porque no le deja montar un caballo y se la desquita dándole golpes a un esclavizado: “¡Toma perro, toma, perro!” (*Obras* 66). El esclavo no quiere que el niño lo monte y le da golpes “Pues yo no pienso/ Que soy caballo” dice (*Obras* 66). Al ver dicha escena el “Mirón”, quien es el personaje que describe este cuadro de Milanés, afirma que el padre del niño blanco no sacará ningún provecho de la enseñanza que este recibe en la escuela porque lo que adelantaba allí lo perdía en su casa dado que el padre autorizaba este maltrato. Así, el Mirón critica al padre por darle un mal ejemplo al hijo, decir palabras soeces y llamar al “miserable esclavo perro” (*Obras* 69).

Es probable que Úrsula Céspedes de Escanaverino haya leído esta narración que Milanés incluyó en un grupo de composiciones con el título *El Mirón Cubano. Cuadros de costumbres*, publicadas en 1846. No obstante, el texto deja entrever que era una escena común en las casas de los hacendados de la época, de ahí que Milanés la etiquete como una “costumbre” cubana. Lo importante de señalar en ambos textos es su intención pedagógica dado que son escenas dirigidas a los padres de familia y al público en general (siempre blanco), que se enmarcan en el espíritu reformista que distinguió a varias generaciones de cubanos, que trataron de mejorar la educación y las costumbres de la isla, especialmente de los hacendados, a quienes solo les interesaban las cajas de azúcar que llegaban al puerto. Así, en cada una de estas composiciones de “Obras de Misericordia”, Úrsula Céspedes de

6. Para el pasaje que habla del dinero que poseía la madre para comprarle la libertad al poeta-esclavo véase su autobiografía donde narra lo que le dijo su dueña cuando este le reclamó los fondos: “¿Tú no sabes que yo soy heredera forzosa de mis esclavos? En cuanto me vuelvas a hablar de la herencia, te pongo donde no veas el sol, ni la luna, marcha, marcha a limpiar las caobas” (110).

Escanaverino subraya la necesidad de educar a la comunidad, lo que coincide con su profesión, dado que ella era maestra y dirigió un colegio de señoritas en su provincia natal llamado Academia Santa Úrsula, “en honor a su patrona, la primera maestra de la cristiandad” (Escanaverino “Conferencia” 142). Tanto los poemas de Milanés como este de Céspedes de Escanaverino nos indican el esfuerzo de la intelectualidad de la época en cuestionar el maltrato esclavista, esfuerzo que aquí va mucho más lejos que en los textos de otros escritores de su generación porque de lo que se trata es de abogar por su libertad. Vale entonces citar la última parte de este poema para comprender su objetivo final. Después que el padre se entera de que el esclavo había maldecido al hijo le pregunta:

---Y qué piensas desgraciado,
que debo yo hacer contigo?
Di....---que lo digan mis ojos,
pues yo no puedo decirlo.
---¡Castigadle, padre! --¡Calla!
Esclavo, yo te redimo.
---¿Por qué, señor, tanta gracia?
porque tus ojos me han dicho:
Si todos somos hermanos
¿por qué tenerte oprimido?
¿Con qué derecho, responde,
dispones de mi albedrío?
Y por último, esos ojos
dicen bajos y sumisos,
con expresión dolorosa...
---¿Qué? ---Redimid al cautivo. (*El Canto 112* énfasis original)

De este modo concluye esta composición que basa su explicación en una razón religiosa: Dios ha creado igual a todos los seres humanos: “todos somos hermanos” (*El Canto 112*). No hay razón ni “derecho”, por tanto, para que unos posean a los otros, y mucho menos para que los traten con tanta crueldad. De ahí que habría que alinear este poema con los de Juan Francisco Manzano y la novela de Gertrudis Gómez de Avellaneda, quien también abogó en *Sab* (1841) por la libertad del esclavizado y lo hizo justamente en nombre de Dios, ya que para Sab todos los hombres eran miembros de la “gran familia humana” y el “gran jefe” de esa familia (Dios) les había dado “las mismas pasiones, las mismas necesidades, los mismos defectos” a todos (132). No había razón, por tanto, para que unos esclavizaran a los otros.

Los versos de Céspedes de Escanaverino continúan pues este tipo de argumentación. Le disputan al poder y a la Iglesia católica su capacidad de justificar en nombre de Dios la esclavitud.⁷ Su composición tiene como objeto “redimir al cautivo”, algo que pocos hacendados cubanos habían hecho hasta ese momento en que si discutían el tema de la abolición pedían que fuera progresiva y compensando a sus dueños. Nuestra poeta no contemplan ninguna de esas opciones. Opta por exigir su libertad, que es justamente lo que hizo su primo un año después cuando se alzó en armas contra del gobierno español. Su palabra final es un mandato enfático, un acto del habla, dirigido al lector, indicando urgencia y necesidad. Una urgencia jalonada por la mirada de la víctima, cuyo motivo se puntualiza a través de todo el poema hasta llegar a su conclusión. Son ojos “bajos y sumisos” que hablan sin hablar del dolor y la injusticia, y logran convencer al amo de que lo libere. La mirada elocuente que interpela al amo, al igual que a la voz lírica, es capaz de penetrar en ellos porque sabe sus derechos y tiene una razón sagrada. Es una mirada que, aunque “sumisa” obliga a ambos a hurgar en su interior, y crea un sentimiento de culpa ante su presencia por ir en contra del mandato divino. Ese sentimiento de culpa es fundamental para entender los acontecimientos que se desarrollarán apenas un año después durante la guerra de independencia y que les exige a los esclavistas actuar antes de sufrir consecuencias devastadoras. Es una

7. La crítica sobre el siglo XIX en Cuba ha descuidado la influencia que tuvo la religión católica en la literatura tanto para abogar por un mejor trato para el esclavo como para obtener la independencia. Historiadores como Emilio Roig de Leuchsenring y Manuel Moreno Fraginals sí destacaron, no obstante, la posición de la Iglesia al lado de los intereses mercantiles y del gobierno colonial. Para más detalles véase el libro de Moreno Fraginals *El ingenio*, especialmente el capítulo 3 donde habla en términos marxistas de la “crisis de la superestructura” y de las relaciones entre la Iglesia y los hacendados azucareros (94-108). En este y otros ensayos demuestro que la religión católica era un terreno en disputa, un arma retórica, que se usó a favor y en contra de la esclavitud.

culpa de origen católico que aparece reflejada en los escritos de otros pensadores cubanos de la época como José de la Luz y Caballero quien decía que “la introducción de la esclavitud en Cuba es nuestro verdadero pecado original, tanto más cuanto que pagarán justos por pecadores” (65).⁸ Es un sentimiento compartido por la intelectualidad cubana de la época, que aparece también en la composición lírica de José Jacinto Milanés, “El esclavo”, escrita en 1840, y publicada en 1865 en la segunda edición de sus *Obras*, en la que Milanés le hace decir a este que su vida solo le pertenece a Dios, no al mayoral ni al amo del ingenio. “Esclavo me llamo yo /de Dios sí, del hombre no: / Dios quiso que libre sea, /luego es bien cumplir la idea /que cuyo soy me mandó” (*Obras*, 48 énfasis original). Esta razón divina puesta en la boca del esclavo lo lleva a pensar que debía fugarse y convertirse en cimarrón.

Todo esto demuestra que la religión católica y su interpretación del derecho de los blancos a esclavizar a los negros era temas disputados. La doctrina católica no servía únicamente para justificar la esclavitud de los africanos como sostuvieron historiadores y realizadores marxistas como Manuel Moreno Fraginals y Tomás Gutiérrez Alea. En ella se apoyaron también algunos intelectuales cubanos para reclamar la libertad de los negros. A diferencia del poema de Milanés, Úrsula Céspedes de Escanaverino no habla de los esclavos fugados aquí, sino que opta por apelar, como hace Gómez de Avellaneda, a los sentimientos religiosos del lector para que este se solidarice con su causa. Es decir, no se trata ahora de un deseo justo de cimarronaje o de convertirse en un paria que “el hambre me hará morir” como dice el esclavo de Milanés (*Obras* 48). Se trata de su derecho natural a ser libre por la vía pacífica, sin riesgos, delitos ni evasiones. Se trata de una decisión que debía tomar el mismo dueño al reconocer en el Otro un ser igual a él, injustamente encarcelado, “oprimido” y maltratado (*El Canto* 112). Por eso, si bien ambos poetas basan su argumento en una razón religiosa, el poema de Úrsula Céspedes de Escanaverino es más subversivo que el de Milanés porque aboga abiertamente por su libertad.

Agregamos ahora que este no es el único poema que la poetisa bayamesa le dedicó al tema de la esclavitud. Otros dos, escritos en diferentes épocas, dan fe de que no fue una cuestión pasajera y que tenía una visión penetrante y humana de las relaciones raciales, algo muy poco común en la época. Emilio Bacardí y Moreau (1844–1922) recoge en el tomo 3 de sus *Crónicas de Santiago* (1913) otras dos composiciones de Úrsula Céspedes que hablan de este tema. La primera en orden cronológico lleva por título “Un recuerdo” y guarda especial relación con la que ya hemos discutido debido a que también muestra una relación personal entre un esclavo y la voz lírica, un esclavo que tampoco ella conoce, pero al que ve llorar y cantar en la plaza central de un ingenio, embargado por una profunda tristeza. Comienza el poema describiendo un paisaje nocturno en medio de la tempestad, donde sobresalía una casa de guano en un batey en medio del cual había una “brillante hoguera” y junto a ella, un esclavo. Afirma:

Un esclavo africano reclinado
junto a la hoguera, cuya faz figura
entona un triste y lamentable canto
y riega el suelo en abundoso llanto. (*El Canto* 22)

Ante esta visión, la autora establece una relación directa entre ella y el esclavo, enfatizando lo que ambos tenían en común, su humanidad. Dice:

El también recordaba su pasado
envuelto en nubes de luciente armiño;
él también tuvo padres a su lado
que protegieran su candor de niño;
el también en sus noches ha soñado
castos amores y filial cariño

8. He analizado el sentimiento de culpa en la narrativa de las guerras de independencia en *Amos, siervos y revolucionarios: la literatura de las guerras de Cuba (1868-1878), una perspectiva transatlántica* (2018).

y él miraba ocultarse en lontananza
su familia, su patria y su esperanza. (*El Canto 22*)

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 51
Agosto/August 2024

Es importante subrayar aquí la relación personal, constitutiva, que establece el Yo lírico con el Otro, y el reconocimiento de que no fue una fantasía de la autora, sino un “recuerdo”, como dice el título, ya que mientras el esclavo cantaba y lloraba, ella lo miraba de lejos mientras se dormía en los brazos de la madre: “y yo en el seno maternal mecida / cerré los ojos y quedé dormida” (*El Canto 22*). La historia que cuenta esta composición poética, por consiguiente, reproduce otro momento de comunión establecida a distancia y a través de la mirada, que produce otro cuestionamiento del ser, dado que como si se viera ella misma en un espejo, la poeta ve en el esclavo un reflejo de su vida, de su familia, de su condición de estar en el mundo, similar a como describe Lacan la emergencia del yo ante un espejo.

En su ensayo “The mirror stage as formative of the I function”, Lacan destaca la importancia de lo que él llama, “la etapa del espejo” en la formación del niño. Afirma que a través del descubrimiento de su imagen en la superficie del cristal el niño se crea una consciencia del yo, inicialmente imaginaria e idealizada, caracterizada por un sentido de totalidad. En este poema de Céspedes de Escanaverino podría argumentarse, simplificando un poco el argumento lacaniano, que ocurre un fenómeno similar. La visión del esclavo se objetiviza y produce un cuestionamiento de la voz lírica. El sujeto que observa al esclavizado se ve reflejado en él. Encuentra en el otro los rasgos de su propio ego, la imagen de su propia vida. El otro es una especie de doble en tanto que él también sufre, tiene familia y es su hermano en Dios. Por consiguiente, el reconocimiento del Otro se efectúa a través de los afectos y las pérdidas familiares, algo que causa tanta impresión en ella que se fija en su memoria y lo recuerda en su adultez. Por consiguiente, al igual que los ojos que la persiguen en la otra composición escrita casi diez años después, el encuentro con el esclavizado deja una huella indeleble en su memoria, una huella tan marcada que le obliga de adulta a escribir este recuerdo. Es una reflexión hecha *a posteriori*, cuando ya la autora podía comprender la importancia de conceptos como el pasado, el amor y la familia. No obstante, la poeta escoge nuevamente la instancia del niño, cuya naturaleza inocente y vulnerable le permite reconocer en el Otro un sujeto igual y en tal proceso constituirse o diferenciarse del resto de los hacendados, lo que crea, de nuevo, una situación radicalmente distinta en la poesía cubana. Especialmente si consideramos su condición testimonial y su proyección pública, ya que este sí fue un poema que se publicó en la Isla. Por esta razón la voz lírica repite tres veces la misma frase en esta estrofa: “él también recordaba su pasado... él también tuvo padres a su lado ... él también ha soñado” (*El Canto 22*). Es un pasado que la voz poética ancla en el tiempo con marcada intención dado que agrega que después de aquel momento pasaron catorce años en que su suerte cambió para peor:

Catorce años pasaron por mi frente,
después de aquella noche; el africano
llevó a la tumba su canción doliente,
buscando padres, bienestar y hermanos;
la suerte airada me arrastró inclemente
lejos, muy lejos de mi hogar de guano,
y al recordar, como el esclavo, canto...
¡y riego el cielo en abundoso llanto! (*El Canto 22*)

El final del poema es también impactante por la angustia y el dolor que expresa. Ella es “como el esclavo” y el poema que escribe es el “canto” de aquel sufrimiento; algo irónico porque el canto debía ser feliz y en este caso es puro dolor. Este dolor era producto de la “suerte airada” de modo que entre el momento que vio al esclavizado en el batey y este otro la poeta debió sufrir acontecimientos traumáticos que no

detalla aquí ni en otros textos. Tampoco aclara cuándo presenció la escena. A lo sumo, debió tener alrededor de 5 años en aquel entonces, lo que, sumado a los catorce años transcurridos después, suman un total de 19. Por ende, es imposible que estos acontecimientos traumáticos hayan sido desencadenados por la guerra que estalló cuando ella tenía 36 años. Es plausible que la poeta bayamesa haya escrito esta composición en la década de 1850 y que, debido a la censura, no la haya incluido tampoco en su libro de 1861.

Esto no quiere decir, no obstante, que la autora no haya podido inventar esta escena (especialmente si se tiene en cuenta que está basada en un recuerdo de su niñez y es un texto literario) o que el motivo de la esclavitud no fuera una forma de desahogar su dolor. Seguramente tanto ella como otros hijos de dueños de esclavizados tuvieron la oportunidad de interactuar con aquellos que podían comprar, vender o destruir a su antojo y fueron testigos de escenas como estas. Aun así, llama la atención el grado de intimidad y solidaridad que Úrsula Céspedes de Escanaverino le trasmite al tema, el calor personal con que logra plasmar estas escenas, el punto de observación desterritorializado desde el cual enfoca su perspectiva, y la comunión afectiva que establece con los esclavos en estas dos composiciones. Podría decirse que esa tristeza personal, esa desolación que comparte con ellos, es lo que le permite crear un vínculo sentimental, emotivo, con los “oprimidos”, porque reconoce que el esclavo tenía sentimientos iguales a los suyos y había sufrido tanto como ella. De modo que en este caso la experiencia trágica, la mala fortuna, como diría Aristóteles en su *Poética*, es lo que permite el reconocimiento del Otro y une la experiencia de la voz lírica con la de ellos.⁹ El dolor es lo que produce la identificación entre ambos, dolor que años después producirá una especie de *communitas espiritual* en la guerra donde murieron juntos los antiguos amos y los esclavizados. En esta reflexión ambos sujetos son víctimas de los otros que no son ellos. La poeta es víctima de “la suerte airada” (*El Canto 22*) y el esclavo del sistema esclavista. Su carácter de víctima es lo que los une por encima de los particularismos de razas. Después de todo, como dice Lauren Berlant, el sentimiento de dolor es compartido de igual forma por personas de razas y credos diferentes lo cual permite fundar la política en las relaciones sentimentales (30).

Si se recuerda bien, en la novela *Sab* de Gertrudis Gómez de Avellaneda este dolor unía también al esclavo con las niñas blancas, especialmente Teresa y con la vieja Martina, que era de ascendencia indígena, y con la propia autora, quien durante toda la narración deja establecida la igualdad entre los esclavos y las mujeres porque como dice: “Oh! las mujeres! ¡pobres y ciegas víctimas! Como los esclavos ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas” (143). No es casual entonces que Úrsula Céspedes de Escanaverino también establezca una comunión con el esclavo en el sufrimiento, lo cual es típico de otros escritores cubanos como José Martí y el propio Carlos Manuel de Céspedes quienes se imaginaban como “esclavos” de España.

Ahora bien, esa homologación entre un dolor y otro tiene sus límites. La voz lírica sufre momentáneamente. El esclavo sufre de por vida. Él muere solo, “buscando padres, bienestar y hermanos”, ninguno de los cuales encontró porque a estos los vendían por separado a distintos amos o sencillamente los dejaban en África adonde este esclavo nunca regresó y por esto vio “ocultarse en lontananza / su familia, su patria y su esperanza” (*El Canto 22*). Úrsula Céspedes, por otro lado, creció, se educó, se casó y tuvo una familia que, a pesar de haber sufrido la devastación de la Guerra, gozó de una posición económica mejor que muchas otras en aquel momento. Por eso, es cuestionable la validez de comparar su vida con la de un esclavo, cuyo sufrimiento no tuvo fin. Mucho menos si ese esclavizado era propiedad de sus padres en cuyo caso no hubiera tenido otra opción ética que liberarlo. En el segundo poema analizado no existe esa opción porque sus vidas se desarrollan a

9. Aristóteles describe el reconocimiento en su *Poética* de la siguiente forma: “a change by which those marked by good or bad fortune pass from a state of ignorance into a state of knowledge which disposes them either to friendship or enmity towards each other” (21).

un mismo tiempo. Ella era una niña inocente y sin poder cuando fue testigo de aquella escena. De modo que el hablante poético no tiene que enfrentarse a esa situación y puede evadir su responsabilidad, que quedaría enteramente en manos de sus padres y abuelos. De ellos los revolucionarios deben disociarse para mostrarse limpios de pecado. Este tema, que también reaparece en la literatura de la guerra de 1868, ayuda a entender la evolución de su perspectiva y la disyuntiva entre darle la libertad al esclavo o condenarlo a morir trabajando en los ingenios. Si el amo no lo liberaba, este solamente tenía dos opciones : suicidarse o escapar. Anselmo Suárez y Romero narra en su novela el suicidio de *Francisco*. José Jacinto Milanés habla del esclavo fugado y lo mismo hace Pedro José Morillas en “El Ranchador”. Los tres escribieron sus narraciones casi al mismo tiempo, aunque solamente las dos últimas se publicaron en Cuba. ¿Escribió alguna narración similar Úrsula Céspedes de Escanaverino? Resulta que sí, aunque de nuevo como el resto de sus composiciones poéticas sobre la esclavitud no ha sido jamás comentada. ¿Qué dice en ese otro texto y en qué se diferencia de los dos anteriores?

Este se titula “Los negros del Palenque” y semejante a otras composiciones que escribió tiene estrofas de entre 11 y 20 versos cada una y, a juzgar por la fecha a pie de página en *Cantos postreros* (1875), la escribió en 1858, en Bayamo, cuando tenía 26 años. Sin embargo, no formó parte tampoco del poemario de 1861, cuyo título, *Ecos de la Selva*, hubiera coincidido perfectamente con su temática.¹⁰ Este poema se enfoca en un lugar conocido por el nombre de “palenque” que era donde encontraban refugio los esclavos fugados de los ingenios, los llamados cimarrones. En este lugar, casi siempre en lo alto de una montaña, los cimarrones vivían ocultos de donde bajaban a veces a buscar comida y enseres. Céspedes ubica este palenque en las sierras del Cobre, y la primera imagen que nos presenta es un espacio nocturno en donde bailan “frenéticos” a la luz de otra hoguera y “del tambor el estridente ruido”, un grupo de ellos que “en sus bárbaros cantos maldecían/ la ley, la sociedad y los tiranos” (*El Canto* 89). En medio de la comelata y de la música, dicen:

Aquí no hay más Señor que el de la altura
decían ardiendo en repugnante ira,
y en su idioma salvaje;
aquí la libertad tiene su trono,
y de nuestro coraje,
al grito furibundo los blancos temblarán,
labraremos la tierra infatigables,
y ella fecunda nos dará sus frutos,
y aquí nuestras mujeres
serán esposas y serán amigas,
partirán con nosotros sus placeres
y nosotros con ellas las fatigas. (*El Canto* 89)

No hay que ir más lejos de estas líneas para notar que desde un inicio la autora condena a los fugados. Los cataloga de “salvajes”, con un idioma y un canto “bárbaro”, dado que los hombres y las mujeres que habían alcanzado su libertad en el monte solo podían darse a la bebida, la comida, el baile y el sexo, es decir, a los excesos que rechazaba cualquier sociedad “civilizada”. De hecho, como apunta, “tornando al desorden y a la orgía / aullando de placer” se abrazaban (*El Canto* 89). Por esta razón, el palenque africano aquí es un lugar extraño y lejano, no solamente en términos de la distancia que lo separaba del ingenio o de la ciudad, que es aquí sinónimo de la civilización, sino también del tiempo que compartía con la voz lírica, ya que no tienen nada en común: ni la raza, ni la nacionalidad, ni la lengua, ni el canto, ni las costumbres. El africano en este lugar, como sugieren otros autores que escribieron sobre los apalencados, regresa a su estado primitivo, a sus costumbres de África, a sus instintos básicos y a sus “orgías”, puesto que su condición de hombre-animal en medio de la selva no les deja otra salida que la

10. La biblioteca de Florida International University en Miami tiene un ejemplar de *Ecos de la Selva*. Agradezco a Irma Leal el haberme facilitado una fotocopia de este libro.

barbarie. La barbarie, por supuesto, es el tropo por excelencia del discurso decimonónico ilustrado, como en el caso de Faustino Sarmiento en Argentina, quien ubica la otredad radical, al negro, al indio y los mestizos fuera de la civilización que significaban la ciudad capital y Europa.

En Cuba ese espacio no podía estar en otro sitio que no fuera donde vivían los negros libertos y los esclavos cimarrones: la manigua, el palenque y los barrios marginales e insalubres de La Habana como El Manglar, que eran espacios fuera de la ley, de las costumbres blancas, del orden, de la moral y del tiempo. Por ello, la construcción de estos espacios implicaba un reflejo positivo de la identidad normativa blanca y católica. Simbolizaba una exaltación del yo lírico-narrativo a través de la negación del Otro-abyecto, que estaba recortado fuera de la norma.¹¹ Por esta razón, la autora pone en boca de uno de estos cimarrones una frase que podría haber suscrito cualquier vecino blanco de la época: a su coraje y a su “grito furibundo los blancos temblarán” (*El Canto* 89). Hasta los bosques que rodean el palenque rechazan aquel grupo de hombres y mujeres porque en su interior un ruiseñor entona un “triste canto”, que “temblaba en las hojas” (*El Canto* 89). La escena de las orgías en el palenque contrastaban con el silencio de la selva que los románticos cubanos describen con palabras de arrobamiento, así como contrastaba la música frenética de los tambores con el canto natural del ave. Aquel espacio (representativo de las costumbres de África en Cuba) era extraño en medio de la hermosa selva cubana. La escena adquiere entonces intensidad cuando la voz lírica describe las relaciones sexuales que ocurrían allí, con imágenes muy gráficas para la época, y que semejaban una fiesta báquica de la antigüedad. Los esclavos fugitivos se vuelven “panteras” que se disputan con furor las mujeres, la comida y las ropas. Afirma:

Las espaldas desnudas y encorvadas
semejantes a lomos de panteras;
cubiertas de sudor, brillar se veían;
de rabioso placer, las torpes hembras;
abrazan frenéticas el cuello
del esposo feroz que las empujaba,
dando un brinco salvaje
para agarrarse a la mujer ajena;
los padres, con los hijos se encontraban;
hermanos con hermanos;
y con dura crueldad se arrebataban
el oro y los vestidos,
gruñendo de ambición y de coraje;
Y en horrenda anarquía
cada cual sus derechos defendía. (*El Canto* 90)

No hay duda, por tanto, de que la imagen del esclavo que aparece en esta composición se diferencia de forma radical de la que aparece en las dos primeras que hemos analizado. Estos hombres y mujeres son la estampa de la abyección contra los cuales el poder colonial lanzaba sus cazadores y tropas. Su descripción de estas escenas es sumamente gráfica no solo para una mujer, sino también para autores costumbristas como José Victoriano Betancourt y Francisco Calcagno, quienes describen de forma semejante la violencia de los curros y cimarrones. En estas representaciones del lugar Otro, la mirada inquisitiva, voyerista, y la cultura que identifica a los cimarrones describen ansiedades, deseos y miedos. Adopta una perspectiva tradicional dado que se origina desde una posición de superioridad cultural, de voluntad civilizatoria, que de un modo similar a la mirada del naturalista identifica lo extraño, lo raro, lo monstruoso y lo abyecto en la sociedad cubana. De manera que se entiende cómo en el ambiente que creó la esclavitud el cimarrón fuera lo otro de la civilización y la pureza de las costumbres blancas, que su mirada tuviera poder de impugnación aun cuando mostraba vulnerabilidad. Esta mirada identifica las zonas de contagio, de

11. Para el concepto de lo abyecto véase el libro de Julia Kristeva, *Poderes de la perversión* (1988), donde lo define como algo rechazado y repugnante, “Es la muerte infestando la vida, con la capacidad de ser algo ficticio y real a un mismo tiempo” (11).

abyección y muerte. Los síntomas de esa abyección, que también es constitutiva, aunque de una forma negativa del yo lírico, se presenta a través de las acciones de los cimarrones quienes se aman con furia, tienen relaciones sexuales con sus hijos, con la mujer del amigo y hasta con su hermano. No sorprende por eso que Úrsula Céspedes encuentre hasta el pecado de la avaricia en estos hombres que se disputan con fuerza “el oro y los vestidos” (*El Canto* 90). ¿Qué oro ni qué vestidos podían tener los cimarrones en los palenques a los que con suerte podían llegar con vida?

Destacamos, no obstante, que no importa mucho si la autora no da evidencias para sustentar esta o cualquiera otra crítica que le hace a estos hombres y mujeres que habían logrado liberarse. El palenque no es un lugar real, sino una invención, una construcción hecha a partir de las historias y los miedos que alimentaba el imaginario cultural de los blancos. El palenque es para Úrsula Céspedes el lugar donde se esconde el Mal, tanto como para los artistas y escritores revolucionarios cubanos de 1959 era el origen de la libertad y de la futura nación socialista como ocurre en *El otro Francisco* (1975) de Sergio Giral. Ambos son espacios inventados: el primero en la forma de una “kakotopia”, (de la palabra griega “kakos”, que significa “malo” o “pobre”, y el sufijo “topia”, que se refiere a un lugar), marcado por el caos, el desastre y la inmoralidad, donde no existe el comercio sino el robo, la falsa religión y la promiscuidad. La autora y el lector rechazan este lugar porque ven en él lo opuesto de la sociedad ordenada y controlada por el dinero, la norma blanco-católica-heterosexual. Los escritores blancos del siglo XIX recurren pues a este tipo de representaciones kakotópicas para mostrar la superioridad de la cultura blanca sobre la africana y establecer su propia autoridad en el texto. ¿Cómo termina entonces el poema? El día después de la orgía los cimarrones se levantan “confusos”, con la “sospecha y el temor pintado” en el semblante (*El Canto* 90). Había llegado la hora de la verdad y el reconocimiento de que no sabían qué hacer solos, sin orden ni ley. Uno de ellos toma la palabra:

Compañeros y amigos,
clamó en fin, uno de ellos más osado,
no podemos vivir de esta manera,
porque todo lo creado
está sujeto a leyes en el mundo,
volvamos a la antigua servidumbre
que el yugo puede hacerse
menos rudo, tal vez, y más ligero
para el hombre de bien y el virtuoso,
pues no hay látigo nunca para el bueno,
para el que ama el trabajo,
y no se ocupa en sustraer lo ajeno.
El padre honrado, el obediente hijo,
el súbdito incapaz de rebeldía
y de infame traición contra el que manda,
aquél no murmura
ni desoye la voz de su conciencia,
ni escarnece y detesta a sus hermanos;
para aquel será dulce la existencia;
para aquel en el mundo no hay tiranos. (*El Canto* 90)

Así termina esta composición poética que está fechada casi diez años antes de que la autora publicara “Redimir al cautivo” en *La moda elegante* de Cádiz, lo que explica quizás que ambas sean tan diferentes. Si en este poema la autora fustiga a los cimarrones y los obliga a regresar a la esclavitud, en el otro aboga por su libertad. Este último es típico de la forma de pensar los esclavistas para quienes no había amo malo si el esclavo era bueno, “manso” como un animal y servil. Para ser catalogado como “bueno”, por supuesto, este debía seguir todas las reglas que enumera la autora: ser obediente, honrado, no robar y amar

el trabajo. Si los esclavos recibían castigos era porque se los merecían, porque incumplían estas “leyes”, y cualquier excusa servía para castigarlos. No hay lugar intermedio entre una mirada y la otra. No hay una conexión personal ni hay diálogo en estos versos con quienes la autora llama “bárbaros” y “salvajes”. Los cimarrones son el ejemplo perfecto de las reconvenciones y de la violencia que se esconden en la mudez del esclavo sumiso, que un día se fuga al monte. ¿Cómo es posible entonces que Úrsula Céspedes cambiara de opinión de una manera tan radical? En realidad, en “Redimir al cautivo” la autora nunca propone el cimarronaje para que el esclavo se libere como sí lo hace José Jacinto Milanés. La decisión de liberarlo viene del amo. Con esto, podría pensarse que la autora le restaba la agencia que depositaba en su mirada y lo reduce a la condición de esclavo “sumiso”, que espera con paciencia la decisión del amo. De modo que abogar por su liberación no implicaba una aceptación de su fuga al monte. Por estas razones pensamos que la autora podía sustentar ambos puntos de vista. Es decir, abogar por la abolición de la esclavitud y demonizar el cimarronaje.

En resumen, estos poemas de Úrsula Céspedes se destacan por explorar la cuestión de la esclavitud en un momento en que estaba prohibido hablar de ella en la prensa cubana. No por gusto tuvo que publicar su último poema en España. En los dos primeros que analizamos destaca la fuerza de la mirada del esclavo que se impone a la de la voz lírica, y descentra la perspectiva tradicional ya sea a través del niño, del esclavo o de la propia mujer. En ellos sobresale la crítica a la crueldad de los hacendados, el deseo de reformar las costumbres y la creación de espacios contrapuestos marcados por la “civilización” y la “barbarie”. Cuando se habla de la esclavitud en Cuba durante el siglo XIX se menciona una sola mujer: Gertrudis Gómez de Avellaneda. Es necesario indagar en otras voces femeninas que permitan entender mejor la importancia que tuvieron las mujeres en las discusiones que llevaron a la abolición de la esclavitud y definir la emergencia de sus voces críticas *vis-a-vis* la marginalización y vulnerabilidad que compartía con los esclavizados. Nuevas lecturas de su obra podrían mostrarnos otros matices en su forma de percibir la otredad no solo de los afrodescendientes, sino también de las mujeres, las costumbres cubanas y del patriotismo que acunó la guerra de independencia. Por el momento desgraciadamente su obra continua casi ignorada.

OBRAS CITADAS

Aristóteles. *The Poetics*. Trans. Preston H. Epps. The University of North Carolina Press, 1970.

Berlant, Lauren. *El corazón de la nación. Ensayos sobre política y sentimentalismo*. Trad. Victoria Schussheim. Fondo de Cultura Económica, 2011.

Camacho, Jorge. "Ver / imaginar al otro: el niño y el salvaje: la percepción del color en el modernismo y los discursos etnográficos". *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, 18. 2 2003, pp. 32-41.

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

--. *Amos, siervos y revolucionarios: la literatura de las guerras de Cuba (1868-1878), una perspectiva transatlántica*. Iberoamericana Vervuert, 2018.

Cañas, Dionisio. *Poesía y percepción: Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Angel Valente*. Hiperión, 1984.

Céspedes de Escanaverino, Úrsula. "Obras de Misericordia sesta". *La moda elegante, periódico de las familias*, año 26, núm. 7, febrero 1867, p. 56

--. *El Canto de La Calandria*. Úrsula Céspedes de Escanaverino. Introducción y notas de Lucía Muñoz. Ediciones Bayamo, 2013.

--. *Ecos de la Selva*. Imprenta de Espinal y Díaz, 1861.

Crary, Jonathan. "Modernizing vision". *Viewing positions. Ways of seeing films*. Ed. Linda Williams. Rutgers UP, 1994, pp. 23-35

Escanaverino de Hernández, Marietta. "Conferencia de Marietta Escanaverino". *El Canto de La Calandria*. Úrsula Céspedes de Escanaverino. Introducción y notas de Lucía Muñoz. Granma: Ediciones Bayamo, 2013, 136-150.

García Chichester, Ana. "La mujer en la guerra: Hacia una nueva lectura de poetas cubanas (siglo XIX)". *Mujeres que escriben en América latina*. Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, 2007, pp. 541-550.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Sab*. Imprenta Calle del Barco, 1841.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis Ferdinand Céline*. (ADD TRANSLATOR) Siglo Veintiuno Editores, 1988.

OBRAS CITADAS

Lacan, Jacques. "The mirror stage as formative of the I function". *Écrits*. Translation Bruce Fink in collaboration with Heloise Fink and Russell Grigg. W.W. Norton & Company, 2006, pp. 93-101.

Luz y Caballero, José de la. *Obras completas*. Vol. 1. Ed. Alfredo Zayas Alfonso. La Propaganda Literaria, 1890.

Manzano, Juan Francisco. *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos*. Ed. William Luis. Iberoamericana Editorial Vervuert, 2007.

Milanés, José Jacinto. "El colegio y la casa". *Obras. Colección de sus poesías, dramas, legendas, cuadros de costumbres y artículos literarios*. Imprenta del Faro Industrial, 1846, pp. 59-69.

--. "El negro alzado". *Obras. Imprenta "El Siglo XX"* de la Sociedad editorial Cuba contemporánea, 1920, pp. 279-282.

--. "El esclavo". *Obras*. Establecimiento tipográfico, 1865, p. 48.

Moreno Fragnals, Manuel. *El Ingenio: complejo económico social cubano del azúcar*. Crítica, 2001.

Paz, Octavio. *Los hijos del Limo*. Seix Barral, 1990.

Roig de Leuchsenring, Emilio. *La Iglesia católica contra la independencia de Cuba*. La Habana, 1960.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the subaltern speak?" *Colonial discourse and postcolonial theory. A reader*. Edited by Patrick Williams and Laura Chrisman. Columbia University Press, 1994. pp. 66-111.

Suárez y Romero, Anselmo. *Francisco*. New York, 1880.

--. "El cementerio del ingenio". *Ofrenda al bazar de la Real Casa de Beneficencia*. José Ignacio Rodríguez, pról. Imprenta del Tiempo, 1864, pp. 13-29.