



## El cacique de Ornofay: la construcción textual y visual del filósofo salvaje

### The Indian Chief of Ornofay: the Textual and Visual Construction of the Savage Philosopher

Jorge CAMACHO

*University of South Carolina-Columbia, Estados Unidos*

**Resumen:** Este artículo analiza la figura del cacique indio de Ornofay en la pintura y la literatura cubana del siglo XIX. El objetivo es mostrar cómo esta figura, producida por el discurso y completamente ignorada hasta la fecha, sirve de argumento retórico en los manuales de historia a favor del proyecto colonizador y, al mismo tiempo, de crítica a España en los poemas nacionalistas. El periodo en que surge esta figura coincide con las propuestas reformistas e independentistas en la isla y en Hispanoamérica, que toman al indígena americano como argumento en contra del poder colonial. Aquí sugiero que los poemas dedicados al cacique de Ornofay reescriben y se apropian de esta figura para crear espacios de muertes y memorias, que les recuerdan a los cubanos y a los españoles la pérdida de vidas humanas a causa de la colonización.

**Palabras clave:** Ornofay; Cuba; indígenas; necrotopías; pintura.

**Abstract:** This article analyzes the figure of the Indian chief of Ornofay in Cuban literature and paintings of the nineteenth century. The objective is to show how this figure, produced by discourse and completely ignored today, serves as a rhetorical argument in historical manuals in favor of the colonizing project and, at the same time, as a criticism of Spain in several Cuban poems. As I argue, the period in which this figure resurfaces coincides with reformist and independentist projects in Cuba and Latin America, which take the Native Americans as an argument against the colonial power. Here I suggest that the poems dedicated to the cacique of Ornofay rewrite and appropriate this figure to create spaces of deaths and memories, which remind Cubans and Spaniards of the loss of human lives because of the colonization.

**Keywords:** Ornofay; Cuba; Indians; Necrotopos; Painting.



Es difícil imaginarse la sorpresa que recibieron los españoles al llegar al Nuevo Mundo. Con ellos venían siglos de mitologías y creencias con las cuales pasaron a representar las tierras que hallaron y los sujetos que les salieron al encuentro. El primero de ellos fue Cristóbal Colón, quien, tomando a Marco Polo como modelo, creyó haber llegado al Asia cuando arribó al Caribe. Para Colón y para quienes lo acompañaron en sus viajes, las islas recién “descubiertas” significaron un espacio donde confluían los viejos mitos cristianos y orientales. En este ensayo me interesa regresar sobre la producción de esos territorios, pero desde la óptica poscolonial. En específico, me interesa indagar en la figura del indígena como invención letrada y los lugares que se asocian a su recuerdo, ya que no se trata de indígenas de carne y hueso, sino de los indígenas muertos que pasan a servir de argumento de la política. En el caso de Cuba, esto hace que surja un indianismo “necro”, asociado a la muerte y los cadáveres, que se identificaban con diversos sitios de la geografía cubana después de la colonización. En estos espacios, el poder y los letrados irán creando narrativas legitimadoras que apoyan con referencias históricas, científicas y memorialistas. Serán espacios signados por el dolor y la muerte. De ahí que podamos hablar de *necrotopías* (del griego “nekro” que significa cadáver y “topos”, que significa lugar), lugares en los cuales los escritores coloniales crean leyendas, historias y poemas que hablan de la antigua raza aborigen.

Como ejemplos basta mencionar la primera novela que se publicó en Cuba: *Matanzas y Yumurí* (1837), escrita por Ramón de Palma (1812-1860), los poemas de José María Heredia publicados en México y los de Gabriel de la Concepción Valdés (1809-1844), más conocido por el nombre de Plácido, escritos en Matanzas. En estos textos, los escritores cubanos hablan de lugares en los que habitaron los indígenas antes de la llegada de los españoles. Hablan de espíritus que se aparecían allí para recordarles a los cubanos y españoles que alguna vez existieron. Con lo cual establecían una conexión con el pasado, asociado a la edad mítica de la inocencia y la abundancia, para crear contrastes y una comunidad de poetas que se lamentaba por sus suertes<sup>1</sup>. En este ensayo, por tanto, me enfocaré en la figura del cacique de Ornofay, cuya historia aparece en varios textos decimonónicos cubanos y extranjeros, en poemas y pinturas, aunque hasta el presente ningún crítico o historiador le ha prestado importancia; y, cuando alguno de ellos habla de la literatura indianista, se limita a comentar los poemas de José Fornaris (1827-1890). Aquí, por consiguiente, me interesa centrarme en autores anteriores al siboneyismo y en las reapropiaciones literarias y pictóricas de este cacique.

Este indígena encarnará la figura del “buen salvaje”, aparecida en los escritos de Jean J. Rousseau y algunos cronistas portugueses y españoles del siglo XVI, que, como diría Roger Bartra, será una réplica invertida del civilizado, “un mito perfectamente estructurado cuya naturaleza solo se puede entender como parte de la evolución de la cultura occidental” (1996: 16). Es una visión del indígena

---

<sup>1</sup> He analizado el tema de las ruinas, los fantasmas y la visión anticolonial en la poesía indianista cubana en varios ensayos, entre ellos uno dedicado a Heredia y Plácido, y otro a la Avellaneda. Para más detalles véase la bibliografía.

que aparece temprano en el siglo XIX cubano en las pinturas del maestro francés, residenciado en Cuba, Jean Baptiste Vermay de Beaumé (1786-1833). A diferencia de otros personajes indios que aparecen antes o después de esta época, como Atala, Cora o Jicotencal, Ornofay es “cubano” y su vida será utilizada para expresar ideas de inteligencia natural, orgullo por la patria y la destrucción y muerte de la antigua comunidad aborigen. Será un personaje cargado de significados para la élite letrada que busca legitimarse basándose en el pasado precolonial. ¿Cómo se articula, entonces, esta figura en la pintura y la literatura de la época?

Su aparición coincide con el estallido de las revoluciones emancipadoras en el resto de América y el auge económico-esclavista que experimenta la isla en la primera mitad del siglo XIX. En esta época, según Leví Marrero (1974), surge una élite intelectual que se resiente del absolutismo y se adhiere al liberalismo. Sus figuras principales ya no reclaman “reformas sino la ruptura total con España” (1974: 7). Paralelamente a los movimientos independentistas en América, surge el romanticismo y el interés en el otro, no civilizado, visible en las novelas de escritores franceses como Jean-François Marmontel (1723-1799) y François-René de Chateaubriand (1768-1848). Esto explica en parte que sea precisamente un francés, Jean Baptiste Vermay de Beaumé, quien dibuje un grupo de indígenas en dos cuadros *El primer cabildo* y *La primera misa bajo la ceiba memorable*, ambos de 1826. El objetivo de estas pinturas era perpetuar la memoria de la urbe y celebrar estos dos acontecimientos fundacionales ocurridos en La Habana en el siglo XVI. En la primera de estas pinturas, aparece una mujer indígena con su hijo al pie del lienzo. En la segunda, Vermay dibuja un conjunto de dos mujeres, un español y una niña en la esquina derecha del cuadro. Una de estas mujeres está descalza, arrodillada sobre su arco. Lleva un carcaj de flechas al hombro y está vestida con una saya de plumas. La otra, que no lleva flechas y también le pone la mano sobre el hombro, aparece mirando junto con ella al sacerdote mientras este está leyendo las sagradas escrituras (figura 1). Encima de sus cabezas hay un papagayo, símbolo americano.

Este conjunto, separado del resto físicamente, y desde el punto de vista de la composición racial, es significativo, ya que en él el español, quien supuestamente representa a Diego Velázquez, le pone la mano derecha en el hombro a la indígena que tiene al lado en gesto paternal, mientras le señala con la otra al cura<sup>2</sup>. Supuestamente Diego Velázquez, el primer gobernador de la isla de Cuba, le estaría indicando a la joven arrodillada cómo rezar, quién era el sacerdote y qué importancia tenía aquella reunión para ellos. En estos cuadros, los indígenas lucen, por tanto, como “los otros” de la identidad española, los sujetos a quienes hay que adoctrinar y enseñar la verdadera religión, cosa que ellos aceptan con respeto y devoción. Aunque, como puede verse, los indígenas que pinta el francés son mujeres, las que tenían un estatus social inferior en la sociedad criolla. Eran percibidas como más dóciles que los “indios bravos” y eran además el objeto del deseo sexual de los hombres que venían a América, razón por la cual, seguramente,

---

<sup>2</sup> Un periódico de la época, el *Diario de la Habana*, identifica al cura como Bartolomé de las Casas. Para las referencias históricas de este cuadro, véase el trabajo de Paul Barrett Niell (2008).



Figura 1. Jean Baptiste Vermay de Beaumé. *La primera misa bajo la ceiba memorable*.  
El Templete, La Habana, Cuba.

delante de este español hay una niña que representa el producto de la unión entre el español y la indígena, inaugurándose de esta forma en la pintura cubana el discurso de la hibridación. Mezcla no de blancos y negros, cuyo número comenzaba a crecer por la modernización del sistema esclavista en la época que Vermay pinta este cuadro, sino de blancos e indios, como correspondía al momento de la conquista que representa este lienzo, un momento ya lejano, histórico y no amenazante para la élite criolla obsesionada con la prohibición de las uniones de blancos y negros.

Interpretadas de esta forma, estas imágenes visuales del indígena cubano coincidirían con la ideología redentora de la Corona, que no veía en ellos otra cosa que sujetos a los que había que adoctrinar y “domar”. Así nos lo dice un poema publicado en 1796 por Miguel González a propósito del traslado de las cenizas de Cristóbal Colón de Santo Domingo a la Habana: “Y unir constantemente / a la Iglesia los indios, que acá doma, / Destierra de sus pechos la ignorancia, / Y les inspira el verdadero culto” (González, 1833: 59). Versos en los que se alaba la empresa colonizadora, la bondad del Almirante y su heroísmo en un contexto religioso, donde, además, no podía faltar una representación pictórica

de los nativos cubanos “asombrados” por la llegada de Colón a América (González, 1833: 56).

Después que Vermay dio a conocer sus cuadros conmemorativos en 1826, su compatriota, también residenciado en Cuba, Juan Bautista Leclerc (1792-1854), pintó otro lienzo titulado *La primera misa en América* (1846), que es donde aparece representado por vez primera el cacique de Ornofay. Este lienzo es una representación tan realista y colorida como la anterior, pero aquí los indígenas son los que ocupan un lugar principal, en tanto que al igual que en el cuadro de Vermay, este recalca la necesidad de traer la fe católica al Nuevo Mundo. Por eso, tanto Vermay como Leclerc recrean este motivo tan importante para el imaginario insular español-criollo, que, en el caso de la misa de La Habana ya tenía su espacio físico en el Templete, un edificio de estilo neoclásico que los habaneros erigieron para inmortalizar aquel acontecimiento. A diferencia de este espacio de recordatorio, recuperado por la modernidad de principio de siglo para aupar el regionalismo, la pintura de Leclerc recrea uno más agreste. Retrata en este espacio a Colón y a sus hombres junto a un grupo de indígenas en un lugar apartado de la isla. El ambiente que refleja es mucho más oscuro que el anterior y para observarlo mejor tenemos que acostumbrar los ojos a esa oscuridad (figura 2).

Leclerc divide el lienzo en tres partes principales: pone a la derecha un grupo de soldados españoles junto con el Almirante; detrás pone a los religiosos que acaban de terminar la misa y delante de ellos dibuja a tres hombres, dos jóvenes y un viejo, que son los únicos que hablan en la escena. Tanto el anciano de pelo



Figura 2. Juan Bautista Leclerc. *La primera misa en América*.  
Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba.

blanco como uno de los jóvenes alzan los brazos, gesticulan y los españoles los miran. Parecen asombrados y no saber lo que dicen, pero si seguimos sus miradas y conocemos la historia que sirve de referencia a la escena, podemos ver que el más viejo arenga al grupo mientras que el más joven, al centro, le sirve de intérprete. Los gestos nos dicen que Leclerc, al igual que Vermay, reproduce en esta escena otro instante: el instante en que la oralidad toma protagonismo, y por eso podríamos decir que el motivo principal del cuadro no es tanto la misa, sino la arenga; el momento en que el indígena le “habla” al español —lo contrario que en el lienzo de Vermay—, un momento extraño, porque en las crónicas de la conquista y en la literatura Occidental, el indígena, por lo general, no tiene voz y se le persigue por ser caníbal o sodomita, como puede verse en las anotaciones de Cristóbal Colón y Gonzalo de Oviedo. Vive en un espacio lleno de fieras imaginarias, árboles corpulentos, ríos y montañas. No sigue las normas morales de los europeos, muestra su cuerpo desnudo y, por supuesto, tiene una religión que no es la cristiana. El indígena de este cuadro es todo lo contrario: habla, y los españoles le escuchan con detenimiento. ¿Acaso existió un indígena como este?

Sí. El momento que recrea el cuadro es supuestamente histórico y fue narrado por Andrés Bernaldez en sus *Memorias del Reinado de los Reyes Católicos*, inédita hasta 1858. Lo más probable, sin embargo, es que Juan Bautista Leclerc haya tomado la anécdota del libro de Jacobo de la Pezuela (1811-1882), *Ensayo histórico de la isla de Cuba*, publicado en 1842, cuatro años antes de aparecer esta pintura. El suceso habría ocurrido durante el segundo viaje de Cristóbal Colón al Nuevo Mundo, cuando bojaba la costa sur de la isla y se adentró con sus hombres en un lugar que llamó Ornofay, un territorio que hoy linda entre Villaclara y Camagüey. Según Pezuela, el Almirante y sus hombres llegaron a este cacicazgo el 7 de julio de 1494, después de bordear los cayos de los Jardines de la Reina. En aquella oportunidad, Colón se hizo acompañar de un indígena lucayo llamado Diego, que le sirvió de intérprete, y los indios del lugar les brindaron muy buena hospitalidad porque los vieron, según el historiador español, como “hombres maravillosos por su presencia y por su bondad” (1494: 16). En aquel lugar, narran todas las fuentes, el Almirante mandó colocar una cruz y decir una misa, después de la cual se le acercó un indígena y le habló de esta forma. Dijo, según Pezuela:

Me parece que acabas de hacer una obra buena por que has adorado a tu Divinidad. Aunque según dicen has venido de tierras extrañas, con gran armamento a conquistar muchos pueblos y países, no por eso te envanezcas. Sabe que hai en la otra vida dos puntos a donde van las almas: el uno lleno de goces y venturas, se destinará los que fueron buenos: en el otro, tenebroso y horrendo, jimen los malos. Si tú eres mortal y temes los eternos castigos, no hagas nunca mal a los que no te le hicieren, y cuenta con que serás recompensado (Colón, 1494: 24).

Según Pezuela, estas palabras tan similares a los dogmas cristianos y “pronunciadas por un salvaje”, conmovieron a Colón de tal manera que este le dijo al “venerable Cubano”, que ellos no habían venido a sojuzgarles sino a enseñarles la verdadera religión y a defenderlos de sus “cruelles enemigos”, los caribes (Colón, 1494: 24). La respuesta de Colón llenó entonces al anciano de alegría, tanto que este quiso embarcarse con los españoles para Europa, cosa que al final no

hizo por los ruegos de su esposa y sus hijos. En esta anécdota de la supuesta primera misa en América, y por extensión en Cuba, me interesa señalar varias cosas: la primera es la imagen de bondad y protección que del Almirante y de sus hombres trata de transmitir Jacobo de la Pezuela para justificar el proyecto colonizador y exaltar a España, ya que Pezuela era de origen español y pertenecía al aparato militar-político del régimen. Ocupó en la isla varios puestos políticos importantes, entre ellos el de Tenencia de Gobierno de la localidad de Güines, y después, el de coronel del Regimiento de Milicias de Matanzas (Calcagno, 1878: 500). Por otra parte, me interesa enfatizar que la imagen del indígena que habla de una forma tan elocuente, y con conceptos tan similares a los católicos, ayudaba a crear la ilusión de que ambos grupos estaban unidos, querían la paz, se entendían y los indígenas aceptaban la tutela de Colón.

Por tal motivo, las narraciones que cuentan este hecho, y especialmente la narración de Pezuela, hacen hablar al indígena para que este muestre un punto de vista igual al del colonizador. Mejor aún, el colonizador habla a través del indígena convertido en una especie de filósofo-salvaje, de los que hay algunos en el medioevo, como, por ejemplo, Onofre, a quien Roger Bartra caracteriza como el “más reverenciado de los anacoretas velludos que produjo el cristianismo copto del siglo IV d. C.” (Bartra, 1996: 79). En la pintura de Leclerc, la voz de este indígena contrasta con el silencio de los españoles y con los rostros asombrados que lo escuchan, ya que no suponían encontrar allí alguien que se expresara de tal forma. El lienzo vendría a inmortalizar así un pacto original entre los dos grupos, un pacto tan importante como la primera misa no entre Dios y los españoles, sino entre estos y los indígenas bajo la mirada de Dios. Los indígenas asumen el lugar de súbditos necesitados de protección y se muestran deseosos de ser parte de la Corona.

Podríamos preguntarnos entonces ¿por qué surge esta figura tan “civilizada” en esta época? La respuesta, como dije, puede encontrarse en la mezcla de orgullo nacional y sensibilidad romántica que invadió la isla en la primera mitad del siglo XIX. En esta época, los cubanos comienzan a pensar la isla como un espacio con tradiciones propias y una cultura que la diferenciara de España. En este ambiente, la élite letrada criolla pone énfasis en la educación, las artes, las ciencias y las letras, y entre los proyectos que auspicia está el de la Academia de Pintura y Dibujo de San Alejandro, que fue el marco institucional en que Leclerc realizó esta obra.

Antonio Bachiller y Morales cuenta en sus “Apuntes para la historia de las letras en la isla de Cuba” los primeros pasos de esta institución y cómo surgió el proyecto de Leclerc. En su artículo, publicado en 1847 en la *Revista de España, de Indias y del Extranjero*, afirma que no fue hasta 1817 que Juan Bautista Vermay comenzó las clases de dibujo y pintura en esta institución (Bachiller y Morales, 1847: 134). Vermay murió a causa del cólera morbo que azotó La Habana en 1833 y fue necesario reemplazarlo. Guillermo Colson (1775-1850), otro pintor francés, ocupó su lugar al frente del instituto hasta 1843, cuando regresó a su patria. Los encargados del centro se vieron entonces en la necesidad de buscar otro director y llamaron a un concurso basado en un tema que suministró el propio Bachiller y Morales, quien era a la sazón el presidente de la Sección de Educación, a cuyo

cargo corría la Academia de Dibujo y Pintura de San Alejandro. Dice Bachiller y Morales en su artículo:

Propuse a la sección que se escogiera un asunto local histórico, en que se expresasen (*sic*) afectos apacibles y dignos de la posteridad, no por el ruido y estrépito de los hechos que recordaran: la sección aprobó el tema que le propuse. 'La sorpresa que causó a Colón y a sus compañeros, después de que se celebró la misa en Ornofay, provincia cubana, el domingo 7 de julio de 1494, la relación de un cacique anciano sobre las penas y recompensas de la otra vida' (1847: 144).

Como cuenta el erudito e investigador cubano, varios profesores expresaron interés en el tema, pero el ganador fue Juan Bautista Leclerc, quien no sabía hablar español y por esta razón mientras lo aprendía tuvo que ocupar su puesto Francisco Camilo Cuyas (1805-1887), el discípulo más aventajado de Vermay. Nótese aquí que el tema para el concurso de 1836 había sido mitológico: Filemón y Baucis, al momento en que se apareció Júpiter y le mostró el castigo de los impíos. El tema que escoge Bachiller y Morales es histórico, local, como correspondía al nuevo espíritu romántico que había llegado a Cuba. Era un tema, además, "digno de la posteridad", que la comunidad podía preservar en su memoria, que no hay dudas que es embellecido por el interés de los letrados en buscar legitimación en el pasado indígena, un mito de origen que los representara. Por eso importan tanto las palabras, los gestos, la "sorpresa" de los españoles ante este indígena tan cristiano, todo lo cual crea una imagen que sirve también de referencia histórica, ya que tanto la palabra como la luz, en sus múltiples matices y opacidades, apoyan una ideología de la salvación cristiana. Según vemos en el cuadro, Leclerc escoge situar la primera misa al atardecer, cuando el sol se oculta por el oeste, lo cual podemos interpretar como símbolo del declinar del mundo antiguo y la llegada del cristianismo a América.

Detengámonos entonces por un momento en la distribución de la luz a lo largo del lienzo. La luz se refleja con más intensidad en lo alto de la cruz, el objeto más cercano al cielo en el cuadro, y se proyecta después más abajo en las armaduras y las caras de los españoles, especialmente, en la frente de Colón. La luz pasa por la cruz e ilumina a los soldados, mientras que esta va desapareciendo a medida que llega a los originarios, que ocultos en la sombra de la montaña, no pueden recibir los rayos solares. No por gusto los indígenas ocupan en el lienzo el lugar más cercano a la selva, impenetrable, oscura, en la que no se refleja el sol, y en un momento desaparecen en la ladera de la montaña. Al distribuir las luces y las sombras de este modo, Leclerc le atribuye un valor simbólico a cada grupo, ya que en la cultura europea la luz siempre ha representado el bien mientras que la oscuridad el mal. El juego con la luz al atardecer, además, le permite darle un tono rojizo a la piel de los originarios, que contrasta con la blancura de los españoles. Podríamos decir que sus pieles son "aindiadas" que, según Del Monte (2021: 158) era un adjetivo para denotar el "color de indio; es decir, entre rojo y cobrizo".

Asimismo, repararemos en otros detalles que no están presentes en la descripción que hace el historiador español: el indígena que está más próximo al grupo de europeos lleva en la cintura una saya de una tela mucho más rica en calidad que la que llevan las indias que están arrodilladas en una esquina del



cuadro, o que los mismos indígenas que tiene al lado, que muestran sus cuerpos desnudos. Este indígena está de frente al espectador, por lo cual no hay temor aquí de mostrar su cuerpo. No tiene pinturas en los pies, ni en los brazos, como sí tienen los otros. No lleva tampoco plumas en la cabeza. La saya en la cintura, que la luz del sol hace parecer dorada, contrasta así con la desnudez y pobreza de los otros hombres, quienes están retratados en estado de naturaleza. Este es el indígena que supuestamente Cristóbal Colón se llevó a España en su primer viaje y que ahora sirve de intérprete a los españoles. Es Diego, el indígena-lengua, cuyas diferencias de vestimenta son un símbolo de civilización, ya que, como es sabido, cuando los españoles llegaron al Nuevo Mundo rechazaron las costumbres de los amerindios; entre ellas, su desnudez, que era sinónimo de lujuria, falta de pudor y vergüenza (Moreno Fraginals, 2002: 55). Según Roberto Valcárcel Rojas, la forma en que se vestían los indígenas antes de la llegada de los españoles respondía a su forma particular de interactuar con el clima. Sin embargo, “el proyecto colonial atacó la desnudez en cualquiera de sus expresiones” (Moreno Fraginals, 2002: 86), imponiendo sobre ellos un vestuario y una forma de interpretar el cuerpo desnudo que iba en contra de sus creencias.

En el cuadro de Juan Bautista Leclerc, los códigos normativos impuestos por el discurso colonial están claros. La vestimenta expresa las diferencias entre el bárbaro y el civilizado. Encima de ello, Diego lleva una cruz cristiana colgada en el cuello, otro dato que tampoco menciona el historiador, pero que también es símbolo de su grado de desarrollo o avance civilizatorio. En la cruz y en la ropa se reflejan los pocos rayos de sol que iluminan esta parte del lienzo. Por todas estas razones, Diego es como las dos mujeres indígenas que aparecen en el cuadro de Vermeir, un sujeto aculturado, más próximo desde el punto de vista material y espiritual a los soldados españoles que a los indígenas. Está vestido de esta manera para mostrar el indio que los otros podían llegar a ser, el indio dócil, amigo de los españoles, símbolo de la victoria del cristianismo y de la civilización sobre la barbarie.

En su artículo, publicado un año después de exhibido el cuadro, Bachiller y Morales no critica al pintor francés por tomarse estas libertades, pero cuando publica su monumental *Cuba primitiva*, en 1883, sí lo acusa de pintar la escena “algo a la francesa por los tipos y pormenores: es decir, que descuidó [el pintor] los últimos en la verdad de algunos trajes, tales como los ornamentos del celebrante” (Bachiller y Morales, 1883: 231). Leclerc había muerto en 1854, y en su libro, publicado en 1883, después de concluir la Guerra de los Diez Años entre Cuba y España, Bachiller además es bastante crítico con este pasaje de la saga colombina. Si en 1847 lo había llamado “un asunto local histórico”, “digno de la posteridad” (Bachiller y Morales, 1847: 144), ahora afirma que Ornofay es una “provincia que solo ha existido en la cabeza de Colón, fundado en lo poco que entendía las relaciones que le hacían” (Bachiller y Morales, 1883: 330). Se refiere de seguido a la crónica del cura Andrés Bernaldez, llena de datos que nunca se confirmaron como “los hombres que usaban túnicas blancas; la del casique santo que también andaba vestido; las de unos hombres con rabos, por cuya causa y para ocultarlos se ponían esas ropas” (Bachiller y Morales, 1883: 330). Y agrega que Bernaldez era amigo de Colón y que en su narración se “alambicó más la metafísica con esfuerzos que no ponen los demás escritores en boca del pobre

indio: por los mismo aquello de que el alma es la que siente cuando se impresiona el cuerpo para los sentidos: el alma era lo que se dolía. No, eso no lo dicen los indios” (Bachiller y Morales, 1883: 330).

Estas críticas de Bachiller y Morales indican que ya para finales del siglo XIX, casi cuarenta años después de que Leclerc pintase su cuadro, el erudito cubano era mucho más crítico con la historia que habían heredado los criollos de las fuentes españolas. Cuestionaba la transparencia del texto historiográfico y exigía repensar los lugares comunes y las “leyendas” que se habían creado alrededor de nombres como Magón y Ornofay que, según decía, debieron ser dos de las tantas “ilusiones” del Almirante en hallarse en la India Oriental y pedía por eso que sus compatriotas se ocupasen de estas palabras en nombre de la “verdad histórica” (Bachiller y Morales, 1883: 317).

Para la época en que Bachiller y Morales dice esto, ya otros escritores, incluso extranjeros, habían hablado del cacique de Ornofay, entre ellos el poeta francés Alfonso de Lamartine (1790-1869) y el médico-novelistas español, Ignacio Pusalgas. El primero en *Christophe Colomb* (1859) y el segundo en *El sacerdote blanco* (1839). En esta novela, Pusalgas sigue la versión de Bernáldez y dice que el cacique de Ornofay fue “admirado por tan sabia y natural oración” por los soldados españoles (Pusalga y Guerris, 1839: 117). Pero el ambiente donde ubica la historia es totalmente inventado, a tal extremo que los indígenas cubanos conviven con



Figura 3. *El sacerdote blanco indígena a la entrada de la cueva donde vivía* (Pusalgas y Guerris, 1839, t. I: 1).

tigres, panteras y leones (que nunca existieron en la isla) y había un sacerdote blanco con una barba larga capaz de predecir el futuro (figura 3). En la narración de Pusalgas, además, los indocubanos no son ni bondadosos ni mansos. Se rebelan contra los soldados españoles que traen la salvación a la isla porque, como dice Armando García González (2003: 299), en todo momento el español justifica en su novela la conquista y la colonización de Cuba.

Estas representaciones fantasiosas de los indocubanos y el motivo colonial que impulsaba al escritor español justifican, a no dudarlo, las críticas de Bachiller y Morales, y de muchos otros, quienes afirman que la historia de América contada por los Cronistas de Indias y los historiadores de siglos posteriores está llena de datos oscuros, contradicciones e invenciones. Fue construida a partir de mitos y valoraciones de la otredad que subsumían al indígena bajo categorías identitarias ajenas e interesadas con el fin de promover el proyecto colonizador. Como afirma Edmundo O’Gorman (2003), en su segundo viaje al Nuevo Mundo, cuando Colón llega al cacicazgo de Ornofay, todavía estaba convencido de que había llegado a Asia. Sus descripciones geográficas respondían a su creencia de que, en efecto, las tierras que había “descubierto eran las mismas que había descrito Marco Polo. Creía que la costa del sur de Cuba se prolongaba indefinidamente y se unía con la masa continental que era Asia. Algunos, como Andrés Bernaldez, se dejaron convencer de este error. Otros, como Miguel de Cuneo o Pedro Mártir se mostraron dudosos. El caso es, no obstante, que Colón nunca abandonó esta idea y cada vez encontraba más detalles que le convencían de lo mismo” (O’Gorman, 2003: 101). ¿Sería el nombre de Ornofay una corrupción del nombre del anacoreta del siglo IV después de Cristo<sup>3</sup>? No lo sabemos, pero esta hipótesis sería posible por las constantes referencias y extrapolaciones de nombres y lugares que hacía el Almirante en sus textos.

Si analizamos entonces la forma en que el indígena es representado en la *pintura* de la primera mitad del siglo XIX en Cuba, vemos que este es retratado desde una óptica europea colonial, francesa y romántica, primero por Vermay y luego por Leclerc, quienes recrean un momento fundacional, un gesto para el futuro. Estos pintores establecen la orientación de los estudios académicos en la isla, basada “en las nuevas corrientes artísticas de las escuelas europeas” (López Núñez, 1997: 60). No son representaciones del indio bravo, sodomita o “caníbal” como decía Colón en sus cartas a los reyes católicos<sup>4</sup>. Son indígenas representativos del “buen salvaje”, que le devuelve su propia imagen invertida al civilizado, su rostro en un estadio supuestamente inferior de desarrollo material y espiritual. Es

<sup>3</sup> Se trata de san Onofre, hijo de un rey de Egipto, Persia o Abisinia (actual Etiopía). Se cree que nació hacia el año 320. (N. del e.).

<sup>4</sup> En un memorial que les manda a los Reyes Católicos, Colón les propone mandar “caníbales” a Castilla como esclavos, para que aprendieran la lengua, se quitaran la “inhumana costumbre” de comer hombres y sirvieran de traductores. Decía: “así de los caníbales, hombres, mujeres y niños y niñas, los cuales Sus Altezas pueden mandar poner en poder de personas con quien puedan mejor aprender la lengua, ejercitándolos en cosa de servicio” (Colón, 1494: 263). Y agregaba “Tomar de ellos y de ellas y enviarlos allá a Castilla no sería sino bien, porque quitarse habrían una vez de aquella inhumana costumbre que tienen de comer hombres” (Colón, 1494: 263).

un indígena que ha pasado por los códigos normativos franceses-europeos, que vivía en un mundo idílico, aprendía a rezar (en Vermay) o aceptaba con gusto la protección del Almirante ante las supuestas embestidas de los caribes (Leclerc).

Este es el indígena que representa al cacique de Ornofay en la literatura cubana criolla que más tarde cede su lugar al cacique Hatuey, el indio heroico, rebelde, que se convierte en el símbolo de la independencia de Cuba en textos como “La luz de Yara” de Luis Victoriano Betancourt (1843-1885), donde el fantasma del cacique quemado en la hoguera por Diego Velázquez recorre la historia y los campos de la isla para detenerse en el lugar donde se originó la Revolución de 1868 (Camacho, 2018: 82). El cacique de Ornofay era el indígena que correspondía mejor con las aspiraciones del sujeto reformista, letrado, criado en la fe católica y, sobre todo, orgulloso de su tierra, que pinta como un vergel o paraíso terrenal antes de la llegada de los conquistadores. Es un mundo que reproduce el de las antiguas historias en las que el hombre vivía en armonía con el paisaje y como dice Pedro Santacilia (1826-1910) de forma “pacífica” e “inocente” “bajo un cielo de mágica hermosura” (Santacilia, 1864: 45).

Mientras Hatuey no toma arraigo entre los poetas e intelectuales cubanos, la imagen del cacique de Ornofay, víctima de la conquista, es la que prevalecerá. Será la imagen que se repite en los escritos de Ramón Vélez Herrera (1809-1886), José Güell y Renté (1819-1884) y José Fornaris (1827-1890), aunque estos escritores incorporan mecanismos de denuncia social que van más allá de la traición, y en el caso de Fornaris, sí aparece ya el espectro de Hatuey envuelto en llamas. Los indígenas que aparecen en los poemas de José María Heredia y en la narración de Ramón de Palma son víctimas de la violencia *gratuita* de los soldados españoles. No se rebelan contra ellos, sino que les abren los brazos y les dan de comer. Así, en su poemario *Las flores del Otoño* (1849), Vélez Herrera incluye una composición titulada “El cacique de Ornofai” (*sic*) en la que recrea la llegada de Colón a este territorio y la conversación que este tuvo con el indígena después de la misa. El motivo principal que desarrolla el poeta es el del amor patrio, ya que, tal y como cuentan los Cronistas de Indias, Ornofay le dijo a Colón que lo acompañaría a Europa, pero luego —por el ruego de su familia— decidió no hacerlo. En su poema, Vélez Herrera (1849: 107) enfatiza esta decisión y le dirige una arenga a su pueblo arrepentido de haber pensado marcharse. Dice:

Quiero que corra mi vida  
 En estas selvas, que escuche  
 Esas fuentes cristalinas,  
 Que al nacer me acariciaron  
 Con salvage (*sic*) melodía;  
 Que oiga el eco de los bosques,  
 que al despertar me electriza,  
 La voz de los ruiseñores,  
 De las ceibas la armonía;  
 Que en la pompa del palacio  
 Se agota estéril la vida.

Por supuesto, este sentimiento de apego y admiración por el terruño y su rechazo de la “pompa del palacio” español no aparecen en ninguna de las historias que hablan de este encuentro. Pero si leemos los otros poemas de Vélez Herrera,

podemos ver también sus alabanzas al paisaje tropical, a los frutos que producía la colonia y a escritores cubanos como José María Heredia y Gertrudis Gómez de Avellaneda, a quienes celebra por su talento, por haber nacido en Cuba y por gozar de fama internacional. Son alabanzas patrióticas al paisaje, los árboles y las frutas que superan con creces las de Manuel de Zequeira y Arango (1764-1846), cuya representación de los indígenas sigue anclada en la retórica colonial del conquistador. Vélez Herrera, en cambio, busca inspiración en el cantor del Niágara, Heredia, de quien toma algunos símbolos para identificar la tierra de los cubanos y sus ancestros. De él toma también la imagen del indígena espoleado, víctima de los españoles, ya que a pesar de que su poema no habla de la guerra ni de la destrucción de estas comunidades, porque el encuentro con Colón ocurrió antes de que esto sucediera, el poeta desliza una crítica a los españoles al decir que el cacique de Ornofay le ofreció al Almirante vivir en paz y este le respondió:

—¿Quieres la paz? Te la ofrezco.  
 No temas, no, que se tiñan  
 Con sangre de nuestras venas  
 Estas vírgenes campiñas.  
 ¿Ves ese sol? con sus rayos  
 Nuestra amistad vaticina.  
 —La acepto, responde el indio  
**¿La amistad a quién no inspira?**  
 (Vélez Herrera, 1849: 106, énfasis nuestro).

Nótese en este poema cómo la luz y la referencia al sol vuelven a ser protagonistas de la escena. Es un pacto de “paz” fundacional a la luz del astro que simboliza la máxima autoridad para los indígenas. No obstante, el último verso de este diálogo, que he subrayado, deja implícito que el cacique debió pensar dos veces en ofrecerle su “amistad” al Almirante, porque el lector sabe que poco después de este pacto las “vírgenes campiñas” sí se mancharán de sangre. No de las “venas” españolas sino de las indígenas, hombres, niños y mujeres que fueron asesinados o tomados como esclavos por los conquistadores. De ahí que la tierra en el poema de Vélez Herrera personifique esta violación tanto física como sexual, igual que sucede en la novela *Sab* de la escritora camagüeyana, quien ya había hablado de los indocubanos y del fantasma del cacique Camagüey en su novela (Camacho, 2006: 32). Detrás de estos diálogos aparentemente inofensivos se ocultaba, pues, una crítica a la destrucción de América, a la avaricia de los conquistadores, al boato del palacio y a la ruptura de este pacto. Sorprende entonces que a pesar de la estricta censura que existía entonces, y que el libro se imprimió en la “Imprenta del Gobierno”, el poeta deslizará este verso dubitativo o esta referencia velada a la destrucción de las comunidades originarias. Es de esperar entonces que esta crítica reaparezca también en los poemas de José Fornaris y José Lorenzo Luaces (1826-1867), quienes en la década posterior fundaron una revista con el nombre indígena de *La Piragua*, y en ella publicaron, en 1856, un artículo de Pedro Santacilia donde este comenta también el fragmento del libro de Jacobo de la Pezuela que habla de este cacique. Según Santacilia, antes de la llegada de los españoles, los antiguos siboneyes no conocían la guerra, no te-

nían costumbres tan crueles como las que tenían los aztecas. Todos vivían en una especie de paraíso terrenal que pronto desapareció. Afirmaba:

Nada más bello, nada más poético que aquellos pueblos gobernados por el amor, donde la autoridad presentaba como único testimonio de su poder, una cabeza encanecida por el tiempo y un rostro animado por la virtud. —Ellos no tenían ejércitos ni preparativos de guerra, porque la guerra era enteramente desconocida en un país donde todo respiraba la paz, y cuyos habitantes unidos íntimamente entre sí, formaban una sola familia. Los pueblos primitivos de la Isla de Cuba vivían como habían vivido los primeros habitantes del mundo después del diluvio. —Dichosos en su ignorancia (Santacilia, 1856: 365).

Más adelante, Santacilia cuenta también la historia del cacique de Ornofay y afirma: “En efecto ¿puede darse una cosa más hermosa que estas sencillas palabras? —Ellas encierran los preceptos más bellos del Evangelio, y corroboran sin duda alguna lo que ya dijimos acerca de la creencia de los cubanos” (Santacilia, 1856: 367). Para el tiempo en que Santacilia publica este artículo en *La Piragua*, ya vivía desterrado por causas políticas en México, y había impartido sus lecciones de historia en Nueva York, donde criticaba fuertemente al gobierno colonial. Aun así, su artículo en la revista de Fornaris no es una crítica frontal contra la metrópoli, porque de seguro la censura lo hubiera prohibido. En este artículo solo aparece la imagen idealizada del indocubano, que vive en una especie de Edad de Oro antes de la llegada de los españoles y Fornaris, cuando escribe la nota biográfica, que viene acompañada de la fotografía del poeta, nunca alude tampoco a su situación de exiliado. En la parte de la narración de vida que hace del intelectual santiaguero, se detiene cuando llega al año de su expulsión de Cuba afirmando: “seguía Santacilia colaborando en casi todos los periódicos de la Isla cuando en 1851 tuvo que marchar a España” (Fornaris, 1862: 341). No se dice nada de los motivos de este viaje, ni de la cárcel que sufrió. El resto del artículo lo dedica Fornaris a hablar de su labor intelectual en Nueva Orleans y los elogios que había recibido de otras personalidades de la isla como José María de la Torre, Esteban Pichardo y el español Rodríguez Ferrer. La publicación de este artículo de Santacilia, quien era considerado por las autoridades españolas como un “filibustero”, debe verse como un gesto valiente de solidaridad intelectual entre escritores marginalizados por el poder. Es un recordatorio “estéril”, porque los editores de la revista nada podían hacer para mejorar la condición de su “digno compatriota”, y por eso hablan al final del artículo de “este recuerdo sincero, aunque estéril al hijo distinguido de Santiago de Cuba, a nuestro digno compatriota. Puedan estas líneas llegar hasta él y demostrarle el honroso concepto que nos merece” (Fornaris, 1862: 342).

Estas marcas de patriotismo acompañan, pues, la representación del indígena en la revista de Fornaris, que habla de tradiciones olvidadas o de sujetos nobles borrados por la violencia de los conquistadores. Si nos fijamos además en el artículo que publicó Santacilia en *La Piragua*, debemos notar que en él crea sutiles conexiones entre la forma en que vivían los antiguos habitantes de la isla y los guajiros cubanos. Afirma que sus casas estaban hechas de la misma madera, de cujes y guano, que ellos fueron los primeros en usar la hamaca para descansar y hasta el tabaco se había convertido en una de las fuentes principales de la riqueza

del país. Estos y otros datos se combinan en su texto para crear una continuidad en la historia entre ambas culturas, que, vistos así, formarían “una sola familia” de la cual se excluía al español. Llama la atención, además, que a diferencia de sus lecciones de historia y su poema dedicado a Hatuey, ambos escritos publicados fuera de Cuba, aquí Santacilia no se refiere en ningún momento a la violencia de los españoles. En realidad, no hacía falta que lo hiciera tampoco, porque este era un conocimiento compartido por la comunidad. Era el referente oculto del discurso, que no se puede mencionar por la censura, pero que da sentido a la crítica. Su “extinción” —que menciona Pezuela—, además, no podía ser por la rivalidad que tenían con otros indígenas porque, según él, toda Cuba estaba formada por cacicazgos que convivían en paz; por eso Santacilia tampoco menciona a los indios caribes de los cuales Colón había prometido protegerlos. Cuando habla del cacique de Ornofay, Santacilia ni siquiera menciona las palabras de Colón y, al eliminar las referencias al “caribe”, sinónimo de caníbal en el discurso colonial, elimina también la necesidad de un protector de estas comunidades, que fue la excusa que utilizó la Corona para esclavizarlos.

Al igual entonces que el escritor santiaguero, otro cubano independentista, José Güell y Renté, hablará en esta misma década del cacique de Ornofay en dos libros de leyendas sobre el Caribe, uno publicado en España y el otro en Francia. Me refiero a *Tradiciones de América* (París, 1861) y *Leyendas americanas* (Madrid, 1856), libros en los que el poeta habanero pinta también una imagen paradisiaca de aquella región al decir: “Ornofay era el paraíso donde Vagoniona había dispuesto la generación de los hombres” (Güell y Renté, 1861: 26-27). En ese espacio confluían la hermosura del paisaje y una nueva raza de hombres originarios que vendrían a rehacer la pérdida de los antiguos asentamientos indígenas de Haití. En su lenguaje metafórico, típico del romanticismo y del sentimiento patriótico, el escritor habanero combina los datos que cuentan Cronistas de Indias como Gonzalo de Oviedo, Las Casas y Colón, con historias de su propia cosecha. El objetivo es hacer lucir a los indígenas cubanos como víctimas y héroes que luchan contra la fuerza desmedida y brutal de los colonizadores. Al igual también que Palma, Plácido y Heredia, Güell y Renté elaborará necrotopías con base en estos recuerdos. Un ejemplo es la narración que cuenta del origen del valle Yumurí o cuando narra cómo se desarrolló la historia del cacique de Ornofay una vez que Colón abandonó aquel lugar.

En la narración “Quibiam, rey de Veragoa”, incluido en su libro *Leyendas americanas* (1856), Güell y Renté cuenta la historia de este rey, de la provincia del Darién, cuyas canoas, arrastradas por la corriente, lo llevan hasta Ornofay. Allí conoce al cacique Caimará y a su hija, Lianatá, de la cual se enamora. A continuación, Güell y Renté dice quién era, qué pensaba y qué había sucedido después que Colón llegó a aquel cacicazgo. Su descripción no se aparta de la que dan otros Cronistas y la que hace el mismo Pezuela en su libro, en tanto que describe al cacique como un “gran filósofo y hombre admirable por lo discreto y grave” de su personalidad (Güell y Renté, 1856: 197). Pero este es solamente el inicio, porque además de agregar su amistad con el cacique del Darién, utiliza esta historia para narrar los amores entre Quibiam y Lianatá, a quien el cacique de Ornofay da en matrimonio. En su leyenda, el cacique de Ornofay, de nombre Caimará, le cuenta a Quibiam su encuentro con el Almirante y su alborozo al saber que

este venía con buenas intenciones: “al oírlo, mi corazón se conmovió de alegría; toqué con mis manos la frente, los ojos, la boca y las barbas de aquellos hombres bajados del cielo: besé sus rodillas, les ofrecí cuanto tenía: les dije el camino para llegar a Haití, y si no hubiera tenido a Lianatá, fuera en su compañía a visitar los reyes poderosos de Castilla” (Güell y Renté, 1856: 207). Hasta aquí todo ocurre como lo había contado Pezuela. El cambio sucede después, cuando el cacique de Ornofay consulta a su dios, el “Tzmes”, quien le da una mala profecía sobre lo que iba a suceder con su tribu y su hija. Este dice:

Quibiam, apenas toqué con mis manos la piedra sagrada donde descansaba el Dios de los tiempos, cuando oí una voz de lágrimas, que por tres veces me repitió estas tremendas palabras: “Tu tribu perecerá al filo de la espada del extranjero que bendijo a Dios en la tierra de tus padres. Prepárate a morir entre tormentos horribles... Lianatá, la estrella de tu corazón se anegará en las salobres ondas de Ornofay” (Güell y Renté, 1856: 208).

En efecto, en la historia que narra más tarde se cumple esta profecía. Lianatá muere a manos de los españoles, quienes interceptan su canoa y matan o toman prisioneros a los hombres que van con ella. Al igual que ocurre con otras leyendas de este libro, Güell y Renté describe dos momentos en la historia de la colonización: uno de tipo idílico en que vivían los indígenas en paz y armonía con el paisaje, y otro que le sigue, marcado por la violencia y la muerte. La historia de Ornofay vendría a ser un ejemplo de un cacique que, habiendo abierto los brazos al Almirante, habiéndole brindado todo lo que tenía y confiado en su promesa de protección, fue víctima de los conquistadores al final. Estos no venían en son de paz, sino en busca de riquezas. De esta forma, las narraciones que cuentan los historiadores de las Indias, incluyendo la de Pezuela, perviven en las que contaron los poetas y pintores cubanos. Estas ponen el acento en la bondad del cacique “filósofo”, en el paraíso natural donde vivía y en el buen recibimiento que le dio a Colón; pero en las historias que cuentan Vélez Herrera, Santacilia, Güell y Renté y José Fornaris se busca además criticar a España por haber destruido este mundo paradisiaco, con lo cual conjuran imágenes de destrucción y muerte. Invocan espacios en que los indígenas ya no están por la violencia de los conquistadores y se aparecen en forma de “espectros” para reclamar venganza.

Así, la personalidad de este cacique se construye como el reverso de la modernidad, la avaricia y deshonestidad de los españoles. Forma parte de uno de los momentos fundacionales en la historia “antigua” de Cuba, un momento “digno de la posteridad” que sirve de base para entender y exaltar la cultura criolla. No por gusto, en 1847, cuando Frédéric Mialhe (1810-1881) y José María de la Torre publican el “Mapa histórico-pintoresco antiguo de la Isla de Cuba”, Mialhe incluye un cuadro conmemorativo de este encuentro titulado: *Razonamiento del cacique de Ornofay a Colón después de la primera misa que se dijo en la isla (1494)*. La escena aquí es distinta de la que pinta Leclerc en su *Primera misa en América* un año antes. Colón está sentado sobre una piedra, los frailes están vestidos con hábitos tradicionales y no tan elegantes como aparecen en el cuadro de su compatriota (figura 4). Aun así, esta y las otras viñetas del mapa distinguen puntos de referencia en la historia insular y sirven de instrumento didáctico. Por esto, las imágenes del mapa de Mialhe suscitaron el elogio de la Real Sociedad Económi-



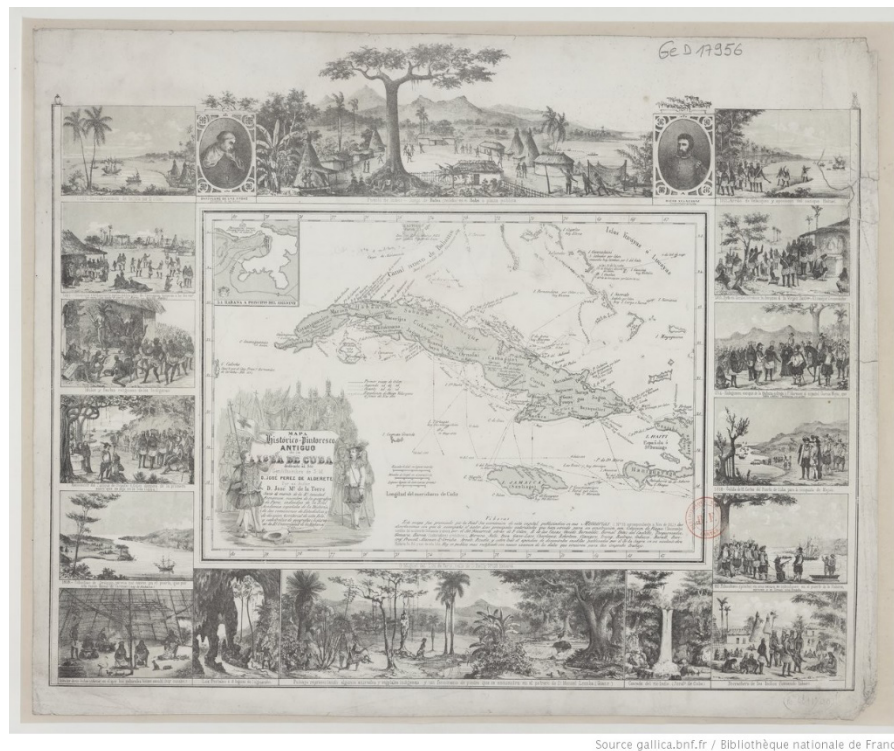


Figura 4. Frédéric Mialhe y José María de la Torre. “Mapa histórico-pintoresco antiguo de la Isla de Cuba”<sup>5</sup> (Bibliothèque Nationale de France ©).

ca, porque, como dice el articulista anónimo, siguiendo al poeta latino Horacio, los conocimientos que entran por los ojos son “más seguros y fieles” (Mialhe, 1847: 249). Ellos “representan las cosas ausentes, remotas o lejanas por el tiempo y la distancia, como si las viésemos y tocásemos” (Mialhe, 1847: 249).

Estos cuadros de la prehistoria de Cuba coinciden, pues, con la popularidad que va ganando el tema indígena dentro de la isla, al extremo que aparece más tarde en otros textos como la revista *El Almendares*, periódico de las damas y de los niños (1853), el *Álbum regio* (1855) de Vicente Díaz de Comas y en el libro de José García de Arboleya, *Manual de la isla de Cuba* (1852). *El Almendares* era una revista que estaba redactada por Ildefonso de Estrada y Zenea y Juan Clemente Zenea, y era una de las más importantes de La Habana en aquel momento. En su cubierta, aparece una recreación de la india de la fuente del mismo nombre: “la noble Habana”, lo cual demuestra la apropiación de esta figura ya para esta época por parte de los intelectuales criollos. En contraposición, dos años después, Víctor de Landaluze dibujará para el *Álbum regio* (1855), una indígena semidesnuda, de cuerpo oscuro y rodeada de frutas y animales tropicales que sirve para representar la isla en el “cuadro genealógico de la ilustre casa” de la monarquía hispana. Como ocurrirá años después al estallar la guerra de independencia, en

<sup>5</sup> La escena del cacique de Ornofay es la cuarta hacia abajo en la primera columna del mapa.

esta alegoría la india comparte el lugar con la reina, Isabel segunda, en condición de súbdita de la Corona. Su representación está pensada para mostrar la abundancia material de la isla, presente no solo en el número de frutas tropicales que lleva, sino también en el cuerpo de la mujer y la misma descripción que hace el músico Vicente Díaz de Comas al presentar a Cuba en el libro como la “más considerable y rica de las Antillas”, codiciada por franceses e ingleses, en la que abundan “preciosas maderas” y peces “muy exquisitos” (Díaz de Comas, 1855: 34). Ambas representaciones tienen en común la erotización de la mujer, de senos descubiertos y posición relajada y pasiva. Pero mientras que una, la de la revista *El Almendares*, muestra orgullosa el escudo de la ciudad de La Habana, en la de Díaz de Comas, esta misma indígena es custodiada por el león español y los militares y ocupa un lugar más bajo que la reina, que a diferencia de ella viste ropas europeas y puede mostrar una larga y distinguida genealogía. Su función allí es la de servir de símbolo de posesión colonial y de sostener, aun si no quiere, el escudo español (Camacho, 2017).

García de Arboleya, un publicista natural de Andalucía residenciado en Cuba, según Calcagno, hará algo similar en su manual de historia (García de Arboleya, 1852: 59). En este libro, García de Arboleya le dedica un capítulo, el más extenso en la época, a la historia precolombina y muestra el mismo fervor y orgullo de Víctor de Landaluze y Pezuela por “nuestros valientes marinos”, que “colma[ban] de obsequios a los indígenas” (García de Arboleya, 1852: 11). Esto es, García de Arboleya muestra su orgullo por los conquistadores, quienes sugiere habían actuado en defensa propia ante las huestes de Hatuey. No por gusto, García de Arboleya le dedica su libro al militar Valentín Cañedo, quien era a la sazón el Capitán General de Cuba, y reproduce el cuadro de Leclerc en forma de grabado, que se encontraba entonces en la galería de pintura de la Sociedad Económica de la Habana (figura 5). Junto con este grabado publica una lámina, de la cual no identifica el autor, pero que, a juzgar por el estilo, parece haber sido pintada también por Mialhe: *Vista de un pueblo de los antiguos cubanos* (figura 6).



Figura 5. Primera misa que se dijo en la Isla de Cuba el 6 de julio de 1496 (García de Arboleya, 1852: 15).



Figura 6. *Vista de un pueblo de los antiguos cubanos* (García de Arboleya, 1852: 19).

Si bien entonces estas imágenes visuales tienen como referente el mismo sujeto petrificado en el tiempo, todas muestran ideologías diferentes. Están allí para apoyar las políticas de diversos bandos. En sus textos publicados en el exilio, Santacilia muestra una imagen crítica y guerrera de los indocubanos encapsulada en la figura de Hatuey. Rompe así con la forma en que el indígena había sido representado en los cuadros de Vermay, Leclerc o incluso Fornaris. Sigue remarcando el lugar idílico en que vivían, pero destaca su espíritu guerrero; un discurso que, si nos guiamos por los textos de Colón, es contrapuesto a la imagen de los hombres bondadosos y temerosos, que daban lo que tenían por cualquier objeto roto que le entregarán los españoles. El siboneyismo de José Fornaris es heredero de esta visión dicotómica y más bien pasiva del indígena *víctima* de los caribes quienes toman el lugar de los españoles en sus versos. En sus poemas, estos vivían felices hasta que sus aldeas fueron arrasadas por sus enemigos (figura 7).

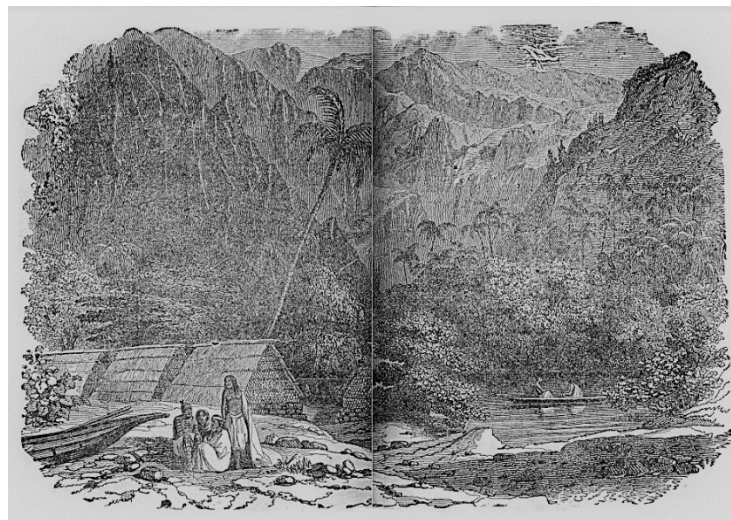


Figura 7. Aldea indígena ilustrando "El origen de la piragua" (Fornaris, 1856-1857: 108-109).

Este mundo apacible y feliz, rodeado por una exuberante vegetación, sin embargo, es solo parte del mensaje que Fornaris proyecta en su poema dedicado al cacique de Ornofay. Vale entonces detenerse en la forma en que el poeta bayamés reescribe, desde una óptica comprometida con los antiguos siboneyes y con los criollos independentistas, la historia que habían contado Pezuela y otros. Porque si bien Fornaris no puede hacerlo con la libertad que lo hacen los otros escritores cubanos fuera de la isla, la forma en que reescribe la anécdota del cacique es indicativa del modo en que tenía que maniobrar para burlar la censura. En su poema, Fornaris narra de nuevo la llegada de Colón al cacicazgo de Ornofay, donde los indígenas los reciben con comida y agasajos como correspondería a la “benéfica, hospitalaria / La tierra del Siboney” (Fornaris, 1862: 111). Estos escuchan con regocijo la misa que da el Almirante y después que esta termina, el cacique del pueblo se le acerca y le da la arenga. Esta vez, sin embargo, Fornaris introduce variaciones en sus palabras que la hacen más personal y elocuente. Introduce el concepto de “ingratitude” si Colón, a pesar de sus palabras y el buen recibimiento que ellos le dieron, decidía matarlos. Dice el cacique:

Yo te brindo mis caneyes  
 Y mis peces y mis tortas,  
**Pero si ingrato te portas**  
 Guay de los tuyos; y guay  
 Del que tale mis florestas,  
 Y me arranque de mis ríos  
 Y destruya los bohíos  
 Del Casique de Ornofay—  
 (Fornaris, 1862: 113, énfasis nuestro).

A esto, Colón responde, como era de esperar, que él había venido para darles “del Evangelio la ley” y librarlos del yugo de los caribes y que jamás iría a llenar de “luto, / Tanta dichosa existencia, / Tanto amor, tanta inocencia”, porque: “Yo no vengo con la espada, / Solo vengo con la Cruz” (Fornaris, 1862: 113). El problema está en que más tarde se nos dice que los indígenas desaparecieron y se sugiere que esto fue producto de la violencia de los conquistadores. Por lo cual se entiende que la promesa de Colón al anciano sea una idea-trampa, un guiño cómplice a los lectores para demostrar nuevamente la insensibilidad o “ingratitude” de los soldados españoles. Los topos de la felicidad y la abundancia son reemplazados por el de la muerte. Esto justamente es lo que sugiere Fornaris al concluir el poema con dos estrofas en las que narra la situación de Cuba un siglo después. Entonces, la naturaleza, dice, permanece igual, pero los siboneyes han desaparecido.

Corre allá el Jatibonico,  
 Y acá levantan su cumbre  
 Del Sol a la misma lumbre,  
 Las sierras del Escambray:  
**Mas nada... nada del indio...**  
 Hundiéronse en estas aguas  
 Los guairos y las piraguas  
 Del Casique de Ornofay  
 (Fornaris, 1862: 116, énfasis nuestro).

De esta forma, la ruptura de la linealidad temporal del texto, el salto a “un siglo después”, le permite al poeta hacerle ver a sus lectores que aquel primer encuentro tuvo consecuencias funestas para ellos. La “primera misa” en lugar de ser un momento de salvación, terminó siendo el comienzo de su destrucción. Es un poema que comienza con la celebración de lo sagrado, pero termina con el luto, con la creación de un espacio de muerte, fundado en el recuerdo de una raza expoliada en la que los criollos se ven reflejados. Otros historiadores y escritores explicarían su desaparición por los suicidios masivos, por las enfermedades o por la mezcla racial. No es el caso de Fornaris, ni de Vélez, Santacilia y Güell y Renté, quienes dan a entender que su desaparición fue producto de la “espada”. Con pocas palabras, Fornaris da a entender entonces la fuerza avasalladora de los conquistadores, que no había dejado “nada... nada del indio...” (Fornaris, 1862: 116). Agrego, además, que después de publicar esta “leyenda” en los *Cantos del Siboney*, Fornaris volvió a reimprimirla en sus *Poesías* en 1888, en la que incluye, como dice a pie de página, “algunas estrofas que suprimió la censura” (Fornaris, 1888: 452). Resulta que estas estrofas eran incluso más críticas con Colón y con la empresa colonizadora de lo que había dicho en su primer poemario. En esta versión, lo que inicia la conversación entre ambos sujetos es el estampido de un cañón de uno de los barcos del Almirante, que lleva al cacique a preguntarle si venía en “son de guerra”, porque si era así, la cruz que llevaba “cuanto tiene de sagrada / De maldecida será” (Fornaris, 1888: 452). Colón le responde entonces que él le ofrece la paz, que no era un “déspota rudo”, sino que su escudo llevaba las insignias de la “cultura y felicidad” (Fornaris, 1888: 452). A lo que responde el cacique con estas palabras admonitorias:

Si es así florezca Cuba  
 Bajo tu amparo celeste;  
 Y trueca este sitio agreste  
 En otra España, Colón.  
 Mas si a tu rey nos inmolas  
**¡Que al fin tu raza se vea**  
**Hollada, y maldita sea**  
**Toda tu generación!**

Que jamás halles sosiego  
 A la sombra de las palmas,  
 Y te aborrezcan las almas  
 De la tribu siboney.  
 Que rencor profundo incube  
 En los hijos de los godos,  
 Y abjuren en Cuba todos  
 De tu Dios y de tu rey  
 (Fornaris, 1888: 452, énfasis nuestro).

Colón no responde a tan terrible amenaza o “maldición”, que, si nos fijamos bien, se transmitiría de generación en generación hasta alcanzar a los descendientes de españoles en el siglo XIX. En lugar de una réplica, el poema pasa a ser relatado en la voz de un narrador-poeta que cuenta cómo después de un siglo habían desaparecido todos los aborígenes. En estos versos que no sobrevivieron la censura colonial podemos ver, entonces, cómo se articulan estrategias poscoloniales

como la del cambio de voz y la del salto cronológico al presente para criticar a España y poner al descubierto la injusticia y la falta de honor del Almirante, que en lugar de traer “cultura y felicidad” a la isla (Fornaris, 1888: 452), trajo la muerte.

Para concluir, podemos decir entonces que, en los años que van de la década de 1820 a la de 1850, el indígena, su historia y su imagen visual aparecerán con insistencia dentro y fuera de la isla. Estas representaciones juegan diversas funciones. Los dibujos de los pintores franceses residenciados en Cuba subrayan un momento de celebración y unión entre las razas. Las imágenes que incluye Ignacio Pusalgas en su novela sirven para mostrar un mundo de miedo y superstición que con razón los españoles vendrían a poner fin. Son imágenes fantasiosas que apoyan el discurso civilizatorio de la Corona igual que hicieron Vermay y Leclerc. En cambio, en los textos de los cubanos nacionalistas como Vélez Herrera, Santacilia, Güell y Renté y Fornaris, esos mismos lugares y personajes se convierten en símbolos de la identidad cubana. Son narraciones que enfatizan el tiempo pasado en el que el indígena vivía feliz, lo cual les permite criticar a España por su desaparición o “extinción”. En tal sentido, dicha construcción idílica del indígena y del espacio, el salto en el tiempo y el luto por sus muertes son mecanismos retóricos de crítica anticolonial. Es una crítica al sistema paralela a la del grupo de escritores de Domingo del Monte, quienes fustigaron la trata negrera y la esclavitud. Si bien la censura colonial evitaba que estos escritores publicaran sus textos en Cuba, sí permitía que los poetas hablaran del indígena, de su amor por Cuba y de su sufrimiento en sus poemas hasta cierto punto como vimos en los textos de Fornaris. Es una crítica indirecta basada en el luto y la lamentación que, como en el caso de la historia del cacique de Ornofay, se ejerce a partir de la reescritura de viejas historias ya legitimadas por el poder colonial. Para la década de 1850, este énfasis en la simbología política del indígena se reforzará en los poemas de Miguel Teurbe Tolón y Santacilia publicados en Nueva York y en las leyendas de Güell y Renté publicadas en Europa. En esta época es que la figura del cacique Hatuey comienza a reemplazar la del cacique de Ornofay para mostrar, ya no la ingratitud de los conquistadores o la mansedumbre de los indocubanos, sino su valentía y el propósito de los cubanos de conquistar su independencia.

## Bibliografía

- BACHILLER Y MORALES, Antonio (1883). *Cuba Primitiva. Origen, lenguas, tradiciones e historia de los indios de las Antillas Mayores y las Lucayas*. La Habana: M. de Villa.
- (1847). “Apuntes para la historia de las letras en la isla de Cuba”. *Revista de España, de Indias y del Extranjero*, 30: 129-145.
- BARTRA, Roger (1996). *El salvaje en el espejo*. Barcelona: Ediciones Destino.
- VERMAY DE BEAUMÉ, Juan Bautista (1826). *La primera misa bajo la ceiba memorable*. Óleo sobre tela (340 cm × 426 cm) exhibido en El Templete, La Habana.
- LECLERC DE BEAUMÉ, Juan Bautista (1846). *La primera misa en América*. Óleo sobre tela (126 cm × 188 cm) exhibido en el Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba.

- BETANCOURT, Luis Victoriano (1924). "La luz de Yara". *Archivos del Folklore Cubano*, 1 (1): 222-224.
- CALCAGNO, Francisco (1878). *Diccionario biográfico cubano*. La Habana: Imprenta y librería de Ponce de León.
- CAMACHO, Jorge Luis (2006), "¿Adónde se fueron?: Modernidad e indianismo en Sab de Gertrudis Gómez de Avellaneda". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 15-17: 33-42.
- (2007), "Una poética de las ruinas: melancolía y luto por el indígena en José María Heredia". *South Carolina Modern Language Review*, 6 (1). 12-27.
- (2017), "La India y 'la linda criolla': Representaciones de Cuba durante la guerra de independencia (1868-1878)". *Ciberletras: Journal of Literary Criticism and Culture*, 38 [<https://www.lehman.cuny.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v38/camachoj.htm>].
- (2018). *Amos, siervos y revolucionarios: la literatura de las guerras de Cuba (1868-1898). Una perspectiva transatlántica*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- COLÓN, Cristóbal (1494). "Memorial que para los Reyes Católicos dio el Almirante Don Cristóbal Colón en la ciudad de Isabela, a 30 de enero de 1494, a Antonio Torres sobre el suceso de su segundo viaje a las Indias, y al final de cada capítulo la respuesta de sus Altezas". *Diario de abordo*. Edición de Luis ARRANZ MÁRQUEZ (2000). Madrid, Dastin: 257-273.
- DE LA PEZUELA, Jacobo (1842). *Ensayo histórico de la isla de Cuba*. Nueva York: Imprenta española de R. Rafael.
- DÍAZ Y DE COMAS, Vicente (ca. 1855). *Álbum regio*. La Habana: s. i.
- FORNARIS, José (1862). *Cantos del Siboney*. La Habana: Impr. "La Antilla".
- (1856-1857). "Pedro Santacilia. Apuntes biográficos". *La Piragua: periódico de literatura, dedicado a la juventud cubana*, 1: 340-342.
- (1856-1857). "El origen de la piragua". *La Piragua: periódico de literatura, dedicado a la juventud cubana*, 1: 108-109.
- (1888). *Poesías*. La Habana: Imprenta "La Universal".
- GARCÍA GONZÁLEZ, Armando (2003). "Ignacio Pusalgas, un médico romántico del siglo XIX". *Asclepio*, 55 (2): 201-230.
- GARCÍA DE ARBOLEYA, José (1852). *Manual de la Isla de Cuba: compendio de su historia, geografía, estadística y administración*. La Habana: Impr. del Gobierno y Capitanía General, por S.M.
- GONZÁLEZ, Miguel (1833). "Poesías que se pusieron en la santa iglesia catedral en los funerales del Almirante don Cristóbal Colon, hechas por don Miguel González en el año 1796". En *Colección de poesías arreglada por un aficionado a las musas*, 2 vols. La Habana: J. Boloña, 51-66.
- GÜELL Y RENTÉ, José (1856). *Leyendas americanas*. Madrid: Impr. de las Novedades e Ilustración.
- (1861). *Tradiciones de América*. París: Impr. de Jules Claye.

- LAMARTINE, Alphonse de (1859). *Christophe Colomb*. París: Librairie de L. Hachette et Cie.
- LÓPEZ NÚÑEZ, Olga (1997). "Notas sobre la pintura colonial en Cuba". En *Pintura europea y cubana en las colecciones del Museo Nacional de Cuba*. Madrid: Fundación Cultural MAPFRE Vida, 49-73.
- MARRERO, Leví (1974). *Cuba: Economía y sociedad. Azúcar, ilustración y consciencia (1763-1768)*, vol. 7. Madrid: Editorial Playor.
- MIALHE, Frédéric y José María DE LA TORRE (1847). "Mapa histórico-pintoresco antiguo de la Isla de Cuba" [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8495546t>].
- MONTE, Domingo del (2021). *Diccionario de provincialismo de la isla de Cuba*. Edición, estudio y notas de Armando Chávez Rivera. Valencia: Aduana Vieja.
- MORENO FRAGINALS, Manuel (2002). *Cuba/España, España/Cuba. Historia común*. Barcelona: Crítica.
- NIELL, Paul Barrett (2008). 'Bajo su sombra': *The Narration and Reception of Colonial Urban Space in Early Nineteenth-Century Havana, Cuba*. Tesis doctoral inédita. The University of New Mexico [[https://digitalrepository.unm.edu/arth\\_etds/2/](https://digitalrepository.unm.edu/arth_etds/2/)].
- O'GORMAN, Edmundo (2003). *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PUSALGAS Y GUERRIS, Ignacio (1839). *El sacerdote blanco o La familia de uno de los últimos caciques de la isla de Cuba, novela histórica americana del siglo décimo quinto*. Barcelona: Librería de Indar.
- SANTACILIA PALACIOS, Pedro (1856). "Estudios históricos. Gobierno, religión, uso y costumbres de los primitivos habitantes de la isla de Cuba". *La Piragua: periódico de literatura, dedicado a la juventud cubana*, 1: 364-372.
- (1864). *El arpa del proscripto*. Nueva York: Imprenta de J. Durand.
- VALCÁRCEL ROJAS, Roberto (2017). "Vestir al otro en el Caribe. Ropas para indios y pobres". *Ciencia y Sociedad*, 42 (3): 85-93.
- VÉLEZ HERRERA, Ramón (1849). *Las flores del Otoño*. La Habana: Imprenta del Gobierno.
- VITIER, Cintio (1970). *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Instituto del Libro.