

## LA VISION CONFLICTIVA DE LA SOCIEDAD CUBANA: TEMA Y ESTRUCTURA DE CECILIA VALDES

La crítica cubana que ha estudiado la novela *Cecilia Valdés* (edición definitiva de 1882), de Cirilo Villaverde (1812-1894), reiteradamente ha fundado la excelencia de este relato, de modo casi exclusivo, en el hecho de que constituye «un lienzo colosal en que se mueve toda una época»<sup>1</sup>, un retrato «de la sociedad entera de Cuba»<sup>2</sup>, desde su cúspide a su base, o, al decir de Enrique José Varona, «la historia social» de la isla en el siglo XIX<sup>3</sup>. Raimundo Lazo ejemplifica y resume, en nuestros días, este tipo de valorización al señalar que «hay en el conjunto de la novela una poderosa razón de ser que la mueve y la explica, representación de la sociedad cubana de la colonia..., retrato artístico espontáneo e implícita denuncia que vale por lo que revela y por lo que insinúa en el ánimo del lector»<sup>4</sup>. La crítica nacional, por tanto, ha basado generalmente su apreciación del texto en los materiales que éste contiene más que en los procedimientos técnicos que revela, concediéndole, por ello, un carácter de documento crítico en el que radica su máxima prez<sup>5</sup>.

Este enfoque estimativo de los estudiosos cubanos, lo mismo que el

---

<sup>1</sup> MANUEL DE LA CRUZ: *Cromitos cubanos* (Madrid, 1926), pág. 171.

<sup>2</sup> DIEGO VICENTE TEJERA: «Una novela cubana», en *Homenaje a Cirilo Villaverde* (La Habana, 1964), pág. 91.

<sup>3</sup> ENRIQUE JOSÉ VARONA: «El autor de Cecilia Valdés», en *Homenaje a Cirilo Villaverde* (La Habana, 1964), pág. 101.

<sup>4</sup> RAIMUNDO LAZO: *Historia de la literatura hispanoamericana. El siglo XIX* (México, 1970), pág. 274.

<sup>5</sup> Nota discordante en este coro de nacionales alabanzas es el juicio negativo de Martín Morúa Delgado. Según Morúa, *Cecilia Valdés* es una obra que no ha sido plenamente lograda por los «anacronismos» que comete el autor y por el carácter retrógrado que la anima. MARTÍN MORÚA DELGADO: *Las novelas del señor Villaverde* (La Habana, 1892), en *Homenaje a Cirilo Villaverde* (La Habana, 1964), págs. 116 a 135.

entusiasmo que la novela les despierta, no ha encontrado eco apreciable entre los extranjeros. Un crítico actual, Julio C. Sánchez, se sorprende al constatar cómo se ignora al autor y su obra fuera de Cuba o, caso de ser mencionada en los manuales, los breves o errados juicios que merece a pesar de que se «trata de una de las novelas más logradas del siglo XIX hispanoamericano»<sup>6</sup>. Para probar su aserto Sánchez sigue enfatizando en su análisis, aunque con gran rigor metódico, el valor de documento social del texto. Su estudio consiste en un examen de la sociedad cubana del siglo XIX fundado en la capacidad ilustradora que la novela de Villaverde posee, si bien indica que esto es una «de entre las varias facetas de interés»<sup>7</sup> que nos ofrecen las páginas del relato.

Una nueva valorización es la que nos ofrece Cedomil Goic. Ciertamente ha observado este crítico que «*Cecilia Valdés* tiene, por cierto, las cualidades del costumbrismo hispanoamericano de la generación del 37, esto es: un inequívoco énfasis proveniente de la perspectiva política que el narrador impone a la representación de la realidad»<sup>8</sup>, narrador que de «Manzoni y Sir Walter Scott ha aprendido las posibilidades estructurales envueltas en la oposición de angelismo y demonismo»<sup>9</sup>. En su refrescante acercamiento al relato, Goic descarta la tan tratinada idea de la mera representación automática de la realidad y la del retrato artístico espontáneo; es decir, las dos aseveraciones básicas de la crítica anterior. Por otra parte, el crítico chileno ha señalado, con gran sagacidad, dos puntos capitales para entender el andamiaje de la novela: el de la perspectiva política desde la cual se configura la representación de la realidad y el de las posibilidades estructurales que brinda la oposición de angelismo y demonismo.

Lo dicho por Goic nos parece esencial no sólo para aclarar la naturaleza del texto que nos ocupa, lo es también para explicar su mecánica y dar con su principio unificador. En efecto, como queremos demostrar en el presente trabajo, *Cecilia Valdés* se asienta —de modo primordial— sobre la idea del conflicto, del conflicto radical del narrador con la materia narrativa (sentida ésta por parte de aquél como representación fiel de la realidad) y de los conflictos que estructuran la configuración total del mundo novelesco. La visión crítica de la sociedad cubana, su rechazo y la proposición de un sistema político y

<sup>6</sup> JULIO C. SÁNCHEZ: «La sociedad cubana del siglo XIX a través de *Cecilia Valdés*», *Cuadernos Americanos*, 30, núms. 1-3 (1971), pág. 123.

<sup>7</sup> SÁNCHEZ, *op. cit.*, loc. cit.

<sup>8</sup> CEDOMIL GOIC: *Historia de la novela hispanoamericana* (Santiago de Chile, 1972), pág. 64.

<sup>9</sup> GOIC, *op. cit.*, pág. 65.

social más justo es elemento determinante en la estructura de la novela, principio unificador al cual todos los demás factores integrantes del texto quedan sujetos. Por ello pensamos que el cabal entendimiento de *Cecilia Valdés* no puede limitarse a destacar su posible valor de documento histórico o social, sino más bien a examinar cómo esa novela organiza un mundo narrativo mediante un sistema cuyo basamento último descansa sobre una personal concepción de la realidad. Esta particular concepción de la realidad, al elaborarse artísticamente en todos los niveles del relato, constituye un elemento de estructuración que determina, de modo signifiante, el modo de narrar, la disposición de la trama, la caracterización de los personajes, la descripción de los espacios y el valor del símbolo.

Conviene, sin embargo, antes de abordar el estudio del texto, señalar algunas ideas muy significantes contenidas en el prólogo de 1879. Según Villaverde confiesa aquí su intención al componer el relato radica en la «fiel pintura de su existencia [la de Cuba] bajo el triple punto de vista físico, moral y social»<sup>10</sup>. En otras palabras, crear la representación verbal de una sociedad que se caracterice por su fidelidad y amplitud. Abundando sobre ello admite que desea que su novela sea un espejo que copie la «fisonomía física y moral de caracteres y escenas», «que no se inventan o se fingen», para que los lectores los «reconozcan sin dificultad y digan cuando menos: el parecido es innegable» (50). Villaverde, por ello, quiere colocarse en la posición del que acopia datos para la historia: su última satisfacción, de orden moral, consiste en que está haciendo algo muy semejante a la historia —la crónica de una época—, la que constantemente certifica como verídica y cuya materia (por ser más que verosímil, veraz), al poder ser objeto de reconocimiento por parte del lector, aclara e informa a éste de la sociedad, proponiéndole el correctivo de la lección ética que del texto se desprende. Villaverde quiere, y lo confiesa paladinamente, que su novela sirva de enseñanza y de escarmiento y para ello está dispuesto a sacrificar el deleite de los lectores (50).

Este propósito ético-didáctico, que pervade todo el prólogo, y el procedimiento de fidelidad histórica que según Cirilo Villaverde asegura su logro, es el primer condicionamiento de la teoría estética de *Cecilia Valdés*. Lo que conceptualmente el autor entiende por realismo no es más que la resultante de un sentimiento de compromiso político hacia

---

<sup>10</sup> CIRILO VILLAVERDE: *Cecilia Valdés*, edición, prólogo y notas por Olga Blondet Tudisco y Antonio Tudisco (Nueva York, 1964), pág. 49. De aquí en adelante los números entre paréntesis que se insertan en el texto remiten a las páginas de esta edición.

Cuba, de su didacticismo ético y de su voluntad de historicismo. Con cierta ingenuidad, como excusándose, nos dice que personalmente se encuentra imposibilitado de escribir un relato «por el estilo de Pablo y Virginia o de Atala y Renato... porque no hubiera sido el retrato de ningún personaje viviente, ni la descripción de las costumbres y pasiones de un pueblo de carne y hueso, sometido a especiales leyes políticas y civiles, imbuido de cierto orden de ideas y rodeado de influencias reales y positivas» (50). Obvio es, por tanto, que el autor, por el modo de ser de la sociedad a la cual pertenece, se siente moralmente obligado a fijarla literariamente. En otras palabras, el realismo de Cirilo Villaverde, por la intención reformista que lo anima, es la manifestación técnica de sus sentimientos patrióticos.

Estos sentimientos patrióticos de Cirilo Villaverde están condicionados por unas ideas políticas y sociales que son su marco de referencia para entender, explicar y evaluar la sociedad cubana decimonónica. Esta es la otra coordenada de creación que el prólogo conceptualiza: la visión que tiene Villaverde de la realidad que trata de representar; en especial, el modo de ser conflictivo de esa realidad social (50). Esta idea pervade todo el prólogo de 1879 mediante la relación que establece el autor entre el destino poco afortunado de su novela, la experiencia histórica de Cuba y sus avatares de revolucionario. En efecto, el escritor se ha enfrentado al sistema colonial español en la isla, compartiendo con la mayoría de los intelectuales y escritores cubanos de la época una visión crítica y revisionista de la gestión administrativa de la metrópolis y de la organización política y social de la colonia<sup>11</sup>. La vida del novelista ejemplifica, en efecto, el estado de tensión permanente que caracteriza el siglo XIX cubano; tensión que se deriva, al decir de Medardo Vitier, de la lucha entablada entre «el «espíritu liberal, reformista (o separatista), contra los modos del régimen colonial»<sup>12</sup>. Puede decirse que toda esa centuria es en Cuba un contrapunto entre el es y el debe ser de la realidad insular y que *Cecilia Valdés*, como ciertos poemas de Heredia, Milanés y Zenea, reflejan dicha tensión bipolar<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Véase JOSÉ MARTÍ: «Cirilo Villaverde», en *Homenaje a Cirilo Villaverde* (La Habana, 1964), págs. 114 y 115.

<sup>12</sup> MEDARDO VITIER: *Las ideas en Cuba* (La Habana, 1938), vol. I, pág. 128.

<sup>13</sup> De hecho, es la nota característica de la literatura cubana del siglo XIX. La obra de José Martí sería la mejor prueba de lo que decimos. Sin embargo, hemos mencionado en el texto a estos tres poetas por estar más cercanos a la sensibilidad estética y política de Villaverde. Ver el «Himno del desterrado» de José María Heredia (1803-1839), la «Epístola a Ignacio Rodríguez Galván» de José Jacinto Milanés (1814-1863) y «En días de esclavitud» de Juan Clemente Zenea (1832-1871).

Esta visión crítica y conflictiva de la sociedad hace de Cirilo Villaverde otro caso característico de su siglo, de su país y de su generación<sup>14</sup>.

El narrador es uno de los elementos estructuradores de *Cecilia Valdés* donde más claramente vemos funcionar en la práctica la intención, la ética y la estética expuestas en el prólogo antes comentado. Villaverde emplea la técnica de un narrador omnisciente que relata en la tercera persona y que interviene frecuentísimamente en su relato. Estas muy frecuentes intervenciones tienen como objeto intimar con el lector para predisponer favorablemente su ánimo, pero, sobre todo, el de guiarle en el entendimiento de la dimensión supraepisódica de lo que se narra y asegurarle de la veracidad histórica del mundo que se crea, todo ello desde la perspectiva de un específico marco de referencia; marco de referencia que, en última instancia, es lo que se quiere transmitir al lector. Así, la omnisciencia magisterial de este narrador refleja, de modo muy claro, toda una concepción de la vida (la del llamado liberalismo decimonónico) y del arte narrativo (la novela como edificación moral), puntales básicos de todo el aparato novelesco que es *Cecilia Valdés*.

Por ello, las intervenciones del narrador para aclarar el valor supraepisódico de la narración se caracterizan por su didactismo moralizante, el que adopta tres formas básicas: diatribas contra vicios personales o sociales muy específicos (83, 316); preguntas retóricas —a veces de contenido irónico— para subrayar la dimensión ética del episodio (110, 195, 223, 363, 410), y reflexiones que se hace el propio narrador sobre la conducta moral y social de sus personajes (141, 142) o sobre la apreciación equivocada que éstos tienen de un segmento de la realidad (409). Los valores morales que éstas intervenciones del narrador revelan proceden, bien del pensamiento liberal cubano del siglo XIX, en particular del de José A. Saco, como pone de manifiesto la abierta crítica que se hace contra el vicio del juego (83); bien de la ética filantrópica y sensible de finales del siglo XVIII, como se hecha de ver al enjuiciar moralmente a la familia Gamboa (110) o el régimen esclavista cubano (363)<sup>15</sup>.

Aunque en algunas ocasiones este narrador critica directamente el régimen político-social que sufre la isla (por ejemplo: ante el cuadro

---

<sup>14</sup> RAIMUNDO LAZO: *La teoría de las generaciones y su aplicación al estudio de la literatura cubana* (La Habana, 1954), pág. 34.

<sup>15</sup> Véase JOSÉ A. SACO: «Memoria sobre la vagancia en la isla de Cuba», en *Papeles sobre Cuba* (La Habana, 1960), vol. I, págs. 177 a 229.

que representa a Fernando VII, pág. 196, o al relatar los horrosos castigos que padece un negro esclavo, pág. 398), la crítica de tal régimen se hace, fundamentalmente, mediante la reconstrucción histórica que intenta la narración. Es decir, en la mera elección de los casos y acontecimientos que hace el narrador para integrar en la trama —casos y acontecimientos que se seleccionan en virtud de su carácter radicalmente repulsivo y abarcadores de todas las clases sociales que componen la colonia— ya se explicita un rechazo de tal mundo. Por otra parte, ese narrador, que se siente historiador, se sabe sin otra posible alternativa: su función, según ese narrador se percibe, es la de dar testimonio del horror y de la injusticia. De ahí las intervenciones del narrador para subrayar que el valor histórico de lo que se narra tenga también la función de hacer crítica política, social, ética y hasta económica. En otras palabras, el narrador quiere asegurarnos constantemente la veracidad del mundo novelístico que configura para alejar de nuestra mente toda sospecha de que aquel mundo pueda ser una hipérbole narrativa cuando, sencillamente, sólo pretende ser una objetiva reproducción de la realidad. La novela, por ende, se nos entrega como suceso, como acaecido, como historia, porque el narrador ha ocultado su cariz de fabulador bajo el ropaje del cronista. Por ello se protesta constantemente de la veracidad de la trama y de la condición de historiador del narrador («el punto objetivo de la presente historia», pág. 83, «nuestra verídica historia», pág. 169, «por la época que venimos historiando», pág. 317, «el hecho es histórico en casi todos sus pormenores», pág. 494); se nos corrobora de la exactitud del espacio (como pone de manifiesto el mantenido detallismo con que se describe a éste o el dirigirse al lector habanero para que sirva de testigo de dicha exactitud, pág. 242), y hasta se llega a declarar la existencia histórica de sus personajes —el hecho de que *Cecilia Valdés* es un *roman à clef*—, apelando, de nuevo, al lector habanero como garante de la certeza de lo que se informa (146). Este afán de hacer historia —en el sentido estricto de tal término— lleva a Villaverde a confesar, en nota a pie de página, que para la composición de un capítulo ha empleado la crónica de un periódico (190) y que sólo ha cometido tres anacronismos menores en todo su relato (549). Por último, la voluntad de convertir al narrador en historiador no sólo se limita a estas intervenciones que enfatizan tal aspecto de su carácter; Villaverde llega a ofrecernos verdaderas síntesis históricas: el recuento de la positiva acción intelectual que representó el Colegio Seminario San Carlos en el proceso intelectual cubano (127-131) y, en dos ocasiones, el resumen de la historia

política y social del país como explicación de la situación vigente en la isla bajo la administración del general Vives (143-146, 247-249)<sup>16</sup>.

En *Cecilia Valdés*, por tanto, nos enfrentamos a un narrador que se siente maestro de moral y de política, cronista de una época cuyo horror y caos está obligado a plasmar; por otra parte, estos elementos de su carácter los percibe como ineludibles el autor que lo crea. Por ello, este narrador, que responde clarísimamente a los postulados teóricos expuestos en el prólogo, narra con el marco de referencia de Villaverde, fin último de su magisterio, al mismo tiempo que con el sentimiento de repulsa que le provoca el mundo que configura. En esencia, las intervenciones del narrador van encaminadas a señalar al lector hipotético la dimensión histórica y conflictiva del mundo narrado y su tajante oposición al mismo. Así, comparte con Cirilo Villaverde la *visión crítica de la sociedad cubana y su específico enjuiciamiento moral*. Deviene este narrador, por tanto, parte primordial en acentuar el conflicto entre la realidad que se narra (la historia) y el ideal político y ético que se propone como su correctivo (el pensamiento reformista que informa el relato).

Si por medio del narrador se contrasta el es de la realidad social con el debe ser de la utopía política, la estructura externa y el tratamiento de la trama en *Cecilia Valdés* acusan, asimismo, un procedimiento contrastante que se deriva de la percepción que tiene el narrador de la materia novelesca. El relato se divide en cuatro partes —de extensión no muy variable— y una conclusión que, por lo abrupta, contrasta marcadamente con el tono de lentitud que caracteriza las otras porciones de la novela. Estas cuatro partes agrupan un total de 45 capítulos de semejante extensión. Si bien estos capítulos parecen gozar de cierta autonomía, en realidad se agrupan en unidades superiores a ellos e inferiores a las partes en que se divide la novela. Así, en la primera, que consta de doce capítulos, éstos pueden agruparse en tres núcleos nítidamente delimitados. Los capítulos de antecedentes (I, II y III) en los que se narra el dramático origen de la mulata Cecilia Valdés y su niñez ingenua, libre y despreocupada. Contrastando con éstos, en los tres siguientes se ofrece una de las manifestaciones más agudas y características del libertinaje de un «pueblo sensual y desmoralizado», cierto tipo de baile popular que posibilita el comercio sexual

---

<sup>16</sup> En virtud de esta característica, se han intentado verdaderas reconstrucciones históricas de la vida habanera de la época mediante las páginas de *Cecilia Valdés*. Un ejemplo muy representativo de este tipo de trabajo es el estudio de LOLÓ DE LA TORRIENTE intitulado *La Habana de 'Cecilia Valdés'* (La Habana, 1946).

entre las razas. Sin embargo, el contraste entre estos dos núcleos narrativos lo es más de accidente que de sustancia, habida cuenta que constituyen las dos caras de una misma moneda. Son dos momentos en la relación ilícita entre el blanco y la mulata (la tragedia y el triunfo de ésta), cuya lógica secuencia temporal se ha invertido, ya que el caso de Cecilia es uno más en una serie de concubinatos. El novelista nos narra primero el drama de la abuela y de la madre para proceder luego a ofrecernos el éxito sensual de la muchacha, la que por ello ya queda colocada en el mismo declive moral de las que le antecedieron. Es realmente un contraste trágico entre dos situaciones de un mismo tipo humano (la mulata) que se encarnan en personajes diferentes. Por último, el núcleo narrativo final de la primera parte (capítulos VII a XII), al desarrollar el tema del pensamiento rectificador cubano, mediante la narración de una jornada académica en el Colegio Seminario, y la crítica de la depravación personal y social, centrada en el joven Leonardo y su aristocrática familia, está construido a base de constantes choques internos y, en su totalidad, contrasta con los capítulos que le anteceden. El narrador, en este último núcleo de la primera parte, elabora —ya muy nítidamente— el conflicto entre la historia (la depravada realidad que configura) y la posible reforma de la misma (el ideal político que propone). Y estos dos polos son los términos del conflicto decimonónico cubano.

Del mismo modo, la segunda parte de *Cecilia Valdés* puede subdividirse en tres núcleos narrativos: los capítulos I a V desarrollan el tema del conflicto racial de la sociedad cubana; del VI al IX se novelizan las contradicciones inherentes al sistema político y económico de la isla (el régimen colonial y la esclavitud de los negros), y en los restantes, del X al XVIII, se enfoca la atención del narrador en el desgarramiento interno de la mulata y su problemática situación como la manifestación más dramática del conflicto político y social de la Cuba de la época. Así, estos núcleos narrativos de la segunda parte de *Cecilia Valdés* desenvuelven, cada uno en diferentes estratos o situaciones sociales, el carácter raigalmente conflictivo que, desde la perspectiva del narrador, acusa aquella sociedad. En cada uno de estos segmentos de la segunda parte se da un conflicto que le es propio, pero también, como en la primera parte, cada uno de estos segmentos constituyen polaridades conflictivas entre sí. La segunda parte del relato, vista en un conjunto, es una novelización de las diversas fuerzas que mueven la mecánica de la sociedad cubana decimonónica.

En la tercera parte de *Cecilia Valdés* notamos, de nuevo, el choque que habíamos percibido en los capítulos finales de la primera: a saber,



el conflicto entre la realidad histórica y el ideal de una Cuba mejor. A tal conflicto se añade ahora otro: el contraste entre las «bellezas del físico mundo» y los «horrores del mundo moral», según la conocida antinomia que estableciera Heredia<sup>17</sup>, con la particularidad de que esa naturaleza cubana cobra no sólo un valor sentimental específico al funcionar en el texto como reafirmación del orgullo patrio, sino que también adquiere una particular dimensión moral al quedar integrada a la perspectiva de un personaje que encarna, de modo clarísimo, la hermosura del ideal utópico que propone Villaverde. Hay, así, una visión particular del paisaje cubano cuya plena significación radica en el hecho, absolutamente arbitrario y subjetivo, de que es garante —este paisaje— de la posibilidad que tiene el ideal de realizarse en la práctica, lo mismo que el ser que a éste interpreta. En otras palabras, las bellezas del físico mundo cubano son para el narrador, por la perspectiva y valorización que impone a su personaje, garantía cierta de que su ideal es posible. Por ello el lema herediano que preside la composición del capítulo tercero<sup>18</sup> —puerta de entrada a las iniquidades que caracterizan a la esclavitud agrícola— es clave para entender la sensibilidad del narrador, sensibilidad que va a caracterizar también a su personaje más positivo: Isabel de Ilincheta. Y, en efecto, como la señorita de Ilincheta, ser esencialmente sensible y filantrópico, este paisaje sufre por los horrores que le habitan y clama por el ideal que siente suyo. Esto explica el contraste tan intencionado que establece el narrador en la tercera parte entre la armonía que se da entre paisaje y personaje en el cafetal «La Luz» de la familia Ilincheta (capítulos I y II) en oposición a la relación dramática entre naturaleza y personajes que hallamos en el ingenio «La Tinaja» de los Gamboa (capítulos III a IX). Tales son los dos núcleos narrativos polares de la tercera parte que, en su totalidad, contrasta con las restantes al convertirse la naturaleza cubana, lo mismo que Isabel de Ilincheta, en dos soportes —líricos y conceptuales— del ideal utópico que anima la composición de *Cecilia Valdés*.

Por último, diferenciándose de las anteriores, en la cuarta parte no se advierten núcleos narrativos autónomos. Toda ella pudiera ser entendida como la culminación del destino trágico de la mulata y de la sociedad. Aquí, la experiencia personal de la mestiza queda convertida en signo de la experiencia social de la nación, al constituir, esa mestiza,

<sup>17</sup> Véase el «Himno del desterrado», en JOSÉ M. CHACÓN Y CALVO: *Las cien mejores poesías cubanas* (Madrid, 1922), págs. 27 a 31.

<sup>18</sup> CHACÓN Y CALVO, *op. cit.*, *loc. cit.*

la víctima más dramática de la perversión radical que lleva implícita el régimen colonial esclavista. Por tanto, esta cuarta parte eleva a un plano de significación plena el dramatismo que habíamos percibido al desarrollar el narrador, en los capítulos finales de la segunda, el desgarramiento interno y el choque social de la mulata, desgarramiento y choque que son los de Cuba.

El deslindamiento de los núcleos narrativos de *Cecilia Valdés* nos capacita para entender claramente el por qué de la organización que da el narrador a la trama, así como también el modo en que presenta sus temas. En la primera parte se establecen las bases para el desenvolvimiento futuro del relato, concebido éste como una interdependencia de múltiples conflictos o contrastes entre espacios, personajes, clases sociales, razas y prácticas y teorías políticas, y centrados en torno al episodio del amancebamiento que les sirve de sustentación y aglutinante. La primera parte es, básicamente, una exposición, aparentemente objetiva, de la sociedad cubana de la época.

La segunda parte de *Cecilia Valdés* desarrolla el conflicto racial, económico y político de la Cuba decimonónica: la tragedia de la trata y de la esclavitud para el negro, así como la acción corruptora del sistema esclavista en la sensibilidad y en las costumbres del criollo blanco, de lo cual se deriva el prejuicio racial; relaciona dicho sistema esclavista con sus causas económicas y la base política que lo sostiene —el gobierno colonial—, que ve en el comercio de africanos un arma muy poderosa para mantener el control de la isla en virtud del interés y temor de todos, y, en suma, noveliza el cómo y el porqué de la íntima trabazón de intereses creados que divide la población de Cuba en una serie de castas, étnicas y económicas, que necesariamente se encuentran en pugna radical. Se establece así una extraordinaria complejidad de conflictos ante los cuales bien poco puede hacer el orgullo del patriciado criollo o el nacionalismo sentimental e incipiente de la generación que personifica Leonardo de Gamboa. El conflicto histórico queda netamente establecido en virtud de la intencionalidad que anima la trama de la segunda parte: la creación de un triángulo amoroso (Cecilia, Leonardo e Isabel) cuyo significado sobrepasa a lo puramente anecdótico al subrayar las contradicciones, internas y externas, que agitan a la multa colocada en el vórtice de los múltiples conflictos en que se debate la nación. El narrador, en la segunda parte de *Cecilia Valdés*, se ha propuesto, por tanto, explicar novelescamente la totalidad de causas que determinan, desde su perspectiva, el modo de ser aberrante de una sociedad.

En la tercera parte de la novela pasamos de un ámbito urbano a

dos instalaciones agrícolas que, como se ha visto, contrastan notablemente. Con ello el narrador intenta lograr dos propósitos: el de presentarnos como hecho el ideal político que le anima, así como sus fundamentos éticos (cafetal «La Luz»), y el de ilustrar al lector sobre los horrores últimos de la esclavitud agrícola (ingenio «La Tinaja»). Como forma de acentuar dichos horrores se introduce el caso de la vieja esclava María de Regla, antigua nodriza de Cecilia, que, a la vez, cumple una función unificadora de la trama: en virtud de la relación que hace la sierva se aclaran y correlacionan los personajes y episodios principales de *Cecilia Valdés*. La historia íntima de los Gamboa horroriza a Isabel de Hincheta, pero también al lector como apretada síntesis de la historia de Cuba, por ser la aristocrática y opulenta familia, en su cariz lícito e ilícito, núcleo totalizante de todas las fuerzas de tensión que agitan a esta dramática época. El narrador, en esta tercera parte, ha enfocado su atención de analizar la causa última, el mal raíz, de la tiranía civil que padece su desventurada patria: la trata y esclavitud del negro africano propiciada por la plutocracia insular. La «institución doméstica» cancela toda posibilidad de progreso, de justicia y libertad y, en última instancia, es la causante del estado de guerra permanente —como dice la señorita Hincheta— que caracteriza el vivir cubano de su tiempo. Para mantener a buen recaudo a sus dotaciones de esclavos, los Gamboa emplean al «mayoral» don Liborio; pero para ello tienen que aceptar los servicios de otro «mayoral»: el capitán general de la isla, el que muy intencionadamente es presentado por el narrador afectando, por su vestimenta, costumbres y tácticas, el modo de ser de sus «colegas».

Cumplido este ciclo de conocer, el narrador sólo tiene que desarrollar en la parte cuarta de su narración el puro acontecimiento: la conclusión de los trágicos amores de Leonardo de Gamboa con la que, sin saberlo ésta, es su hermana, la mulata Cecilia Valdés. El relajamiento total de las costumbres públicas y privadas y el incesto —público amancebamiento— que estas costumbres toleran son, ahora, el subrayado mayor de la perversión radical de la sociedad que se configura. Por último, la profesión religiosa a que se condena la propia Isabel en la brevísima conclusión de la novela, reitera la opinión del narrador sobre un mundo integralmente infernal. La novela concluye con la visión de tres mujeres prisioneras: Cecilia y Charo, su madre, encerradas en el manicomio y cárcel de Paula; Isabel, «retirada» en el convento de las carmelitas. Así, el puro acontecimiento que desarrolla el narrador en la cuarta parte y en la conclusión de la novela dotan a ésta de su dimensión supraepisódica final. El destino último de estas

desventuradas mujeres es la prueba irrefutable que el narrador ofrece a su lector de la validez de su percepción y evaluación de la sociedad de la época.

En resumen, la trama de *Cecilia Valdés* intenta reproducir, explicar y corregir la mecánica social cubana del siglo XIX configurándose con el carácter conflictivo con que el autor percibe o entiende la realidad social y política de su país. La división de la novela en partes y, lo que es más significativo, la creación de verdaderos núcleos narrativos que necesariamente no tienen que coincidir con las mismas, obedece al propósito de establecer una especial tensión narrativa, un sistema de polaridades y contrastes, que produzca en el ánimo del lector una particular ilusión de realidad que se caracteriza por su natural conflictivo. En otras palabras, la particular interpretación política, social y económica que de la Cuba de su época tiene Cirilo Villaverde, determina la elección y el modo de concatenar los episodios de la trama, al mismo tiempo que el arte novelístico de Villaverde transforma su particular interpretación en la única posible. Irónicamente, la ficción transforma la política en historia.

Como se ha visto al referirnos al caso específico del paisaje cubano (el cual tuvimos que estudiar al examinar la parte tercera del relato, pues sin este elemento no se puede entender la dinámica que mueve tal porción de la novela), el espacio en *Cecilia Valdés* no es simple escenario o decoración, tiene función expresiva importantísima al coadyuvar a crear una atmósfera que forma parte integral no sólo del mundo que el narrador está intentando construir, sino también de su interpretación. De ahí la lentitud y el detallismo con que se describen estos espacios. Por medio de esta pormenorizada y calmosa descripción, de raíz costumbrista, se va construyendo un ámbito dado que es la primera definición del ser, del existir y de la circunstancia de los personajes. En la narración esta básica función definitoria de los espacios determina que las descripciones de éste, por regla general, se coloquen al principio de los capítulos o núcleos narrativos como marco apropiado que predispone el ánimo del lector para la acción que luego va a desarrollarse. Son, de hecho, verdaderas anticipaciones narrativas. Esto se hace evidéntísimo en la descripción de la casa de Cecilia (71-72) o en la de su amiga Mercedes Ayala (83-84), en la reseña tan detallada de la residencia de los Gamboa (108-110) y en la del Colegio Seminario San Carlos (127-128).

Por ello, los espacios están asociados a un modo de ser, a una clase social o a una especial situación. Por ejemplo, el talante del capitán general de la isla se expresa ya por el recinto que éste se ha hecho

construir en el patio interior del Castillo de la Fuerza —una arena para la pelea de gallos— que es correlato objetivo de su persona y gestión como gobernante (245-246). Los salones de la Sociedad Filarmónica recrean la atmósfera definitoria de la aristocracia criolla (190-191); lo mismo que la modesta morada de Soto lo es de la de los negros y mulatos libres (324-325). Por último, el espacio puede acentuar el dramatismo de un episodio, como se hecha de ver en la descripción que se hace de la cárcel y hospital de dementes (264-270) o en la de la casa de calderas —el infierno máximo del negro— del ingenio «La Tinaja» (413). Lo anteriormente expuesto nos lleva a concluir que el espacio en *Cecilia Valdés* se percibe como creación expresiva de personajes específicos o de clases sociales dominantes.

De esta condición del espacio se deriva el hecho de que también se encuentra afectado por el principio de contraposición que se había señalado en otros niveles de *Cecilia Valdés*. El primer contraste que aquí se nos podría ofrecer es el de la ciudad y el campo que, sin embargo, hay que destacar por no ser conflictivo en realidad, ya que dichos ámbitos no se nos dan como unidad monolítica. Cada uno de ellos tiene diversos segmentos; no son, en su totalidad, el soporte de la cultura y de la libertad o el de la barbarie y de la opresión política. Lo cual prueba de nuevo que para el narrador el mal y la ignorancia o el bien y la sabiduría no dependen del medio geográfico, sino que son productos del medio social, de los hombres. Por ende, donde sí podemos percibir una auténtica contraposición de espacios es cuando éstos se tornan realmente expresivos de cada segmento étnico o clase social de la población cubana o, también, al transformarse en correlatos objetivos de prácticas y teorías políticas muy específicas. En virtud de ello, la novela nos ofrece la totalidad del espacio representativo de la Cuba decimonónica en disposición polar. Así, los barracones y enfermería de los negros esclavos; el mundo de los negros y mulatos libres (casas de Cecilia, de Soto y Mercedes Ayala); la clase media profesional (consultorio del doctor Montes de Oca); la plutocracia (residencia de los Gamboa, salones de la Sociedad Filarmónica); el poder político y militar (Palacio de los Capitanes Generales, Castillo de la Fuerza); sin olvidar el abigarrado mundo exterior habanero (calles, plazas, barrios), las «casas de vivienda» de los esclavistas («La Tinaja») o el reducto del mundo intelectual y del pensamiento rectificador cubano (Colegio Seminario San Carlos). El cotejo de estos espacios crea, primero, una iluminación muy íntima de las plurales formas de ser de la época y, segundo, al acentuar sus contrastes y polaridades, subraya la nota conflictiva de aquella sociedad. Esto se hecha de ver cuando el

lector compara la casa de Cecilia y la mansión de los Gamboa, los barracones de los negros esclavos y las instalaciones de sus amos, el consultorio de Montes de Oca y el hospital de Paula o, más claramente, los salones de la Filarmónica y la imitación patética que de ellos se procura en la casa de Soto. Son espacios polares, expresivos de clases sociales polares también. Finalmente, el conflicto entre la historia, que estos espacios coadyuvan a crear, y el ideal político que el narrador propone como su correctivo, se alumbra intensamente si contrastamos las dependencias —su pura descripción— del poder civil y militar (Palacio del Capitán General y Castillo de la Fuerza) con la del saber intelectual (Colegio Seminario).

Lo que se ha dicho de los espacios de máxima polaridad urbana, es aplicable a la contraposición que en el ámbito rural se establece entre el cafetal «La Luz» de la familia Ilincheta y el ingenio «La Tinaja» de los Gamboa. El elemental simbolismo contenido en el nombre del primero es indicio de que se trata de un paraíso donde la racional organización y armonía física de sus instalaciones es primera sospecha del filantropismo y la armonía moral del ser que lo dirige: la sensible e ilustrada Isabel de Ilincheta. El edén, la arcadia feliz, de Alquízar es la representación actual del ideal político-social que propone la novela. «La Tinaja», por otra parte, es su polo opuesto, asiento de la guerra y del conflicto, cuya metáfora narrativa más expresiva es el recinto que abriga la flamante máquina de vapor: nuevo monstruo técnico que devora a los esclavos.

Todo lo dicho al analizar el tratamiento del espacio en *Cecilia Valdés* nos lleva a concluir que éste forma parte sustancial del mundo narrativo, al ser consistente dicho tratamiento del espacio con la intencionalidad que anima al narrador en su representación e interpretación de la realidad. Los largos y reiterados pasajes descriptivos del espacio no pueden ser interpretados como disgregaciones del narrador que menoscaba, así, la tensión y la unidad narrativas de su relato. Para el narrador esas descripciones son de importancia capital por su valor documental y significativo. En otras palabras, ha establecido una estrechísima relación entre el espacio y los otros segmentos del mundo narrativo, las ha dotado de la intencionalidad que anima la obra toda. Como se ha visto, cuatro ámbitos muy específicos —dos en la ciudad y dos en el campo— son la representación espacial de la máxima polaridad ideológica del relato. Por una parte, el Colegio Seminario y el cafetal «La Luz» son dos manifestaciones de una misma cosmovisión que se propone como modelo y correctivo —la del pensamiento liberal cubano del siglo XIX—; por otra, la residencia civil y militar del gobier-

no colonial y el ingenio «La Tinaja» configuran su antítesis histórica —la perversa realidad que se rechaza—. Tales ámbitos funcionan, por lo tanto, como verdaderos reductos desde los cuales se derivan, en última instancia, los diversos términos en pugna que, en su totalidad, constituyen el conflicto mundo cubano de la época, según los términos en que lo entiende Cirilo Villaverde. Esta visión conflictiva que el autor de la novela tiene de su sociedad es determinante, por tanto, del tratamiento que el espacio recibe en *Cecilia Valdés*: el espacio es la ubicación y la expresión física de la guerra interna que escinde a la sociedad.

Como habíamos observado al estudiar el prólogo de la novela, el valor histórico de sus caracteres principales, de hecho el poder ser reconocidos por parte del lector inteligente y enterado, constituye para Cirilo Villaverde, en el plano novelesco, la base fundamental de su verosimilitud. Son gente conocida que llevan a cabo acontecimientos que algunos ya saben. Sin embargo, esos acontecimientos —por otra parte, la verídica historia a que se refiere el autor— han sido organizados por el narrador en una trama que, como se ha visto, se distingue por una secuencia permanente de diversos conflictos. De lo que forzosamente se deriva que los principales actuantes de la trama sean los agentes de aquel complejo sistema de polaridades y contrastes. Son, en muchos casos, puntos diversos y extremos por su manera de ser, de actuar, de sentir y de pensar, y por ello, fuerzas encontradas que ponen en movimiento la mecánica social de la época según queda configurada en la novela. Así, la cosmovisión y el actuar de los personajes que, de una u otra manera, dan sentido a los cuatro ámbitos básicos que anteriormente señalábamos (la filosofía política de Félix Varela y José Antonio Saco y el actuar racional y sensible de Isabel de Ilincheta, de una parte; de otra, las arbitrariedades y perversiones de general Vives y el «mayoral» don Liborio) se perciben como fuerzas opuestas e irreconciliables, representación de los extremos que agitan a la sociedad de la época, según el entendimiento que de esa sociedad tiene Villaverde.

De este núcleo básico de contrarios se desprenden las múltiples oposiciones de personajes. La lucha racial entre blancos y mulatos libres puede apreciarse no sólo conceptualmente mediante las ideas que expone el artesano Uribe, sino también la vemos desarrollarse episódicamente en la pugna establecida, por los favores de Cecilia, entre Leonardo de Gamboa y el músico mulato José Dolores Pimienta. Del mismo modo, el conflicto étnico entre mulatos y negros esclavos se introduce en el relato gracias al episodio del baile popular en que Cecilia re-

chaza a un siervo —Dionisio— como compañero de danza, rechazo del cual se deriva un sangriento encuentro entre el mulato Pimienta y el esclavo. Por último, el conflicto esencial entre esclavistas y esclavizados se patentiza en la novela mediante las relaciones de Leonardo y su cochero Aponte. Estas relaciones no sólo ilustran del permanente estado de guerra entre los unos y los otros, también son exponente del grado de desmoralización y corrupción que lleva implícito el régimen esclavista y su efecto en la constitución moral de los plutócratas.

La lucha por el predominio económico, base del conflicto político, la vemos desarrollarse, curiosamente, en el seno de la institución familiar. El conflicto entre la señora Gamboa y su esposo no es sólo de celos y resentimientos amorosos, o de una diversa concepción de la política educativa a seguir con los hijos, lo es, principalmente, de tipo económico y, después, de cierto cariz nacionalista muy incipiente y aberrante. Por una parte, doña Rosa, miembro del antiguo patriciado criollo poseedor de tierras y otros bienes raíces, y, por otra, don Cándido, advenedizo inmigrante peninsular enriquecido por el comercio detallista, por su matrimonio con la criolla y por la trata de esclavos, ejemplifican, dentro de la clase social dominante, dos concepciones de la economía —lo que lleva aparejado dos visiones antagónicas del mundo—, que es el origen último del conflicto por el poder que se produce entre los criollos blancos y los peninsulares. Tales divergencias determinan la actuación de la opulenta dama, la cual siempre se encamina a reafirmar su persona y origen mediante el uso que hace de sus riquezas. El ceremonial que preside la visita de doña Rosa a su ingenio «La Tinaja», la actuación que exige de sus siervos, de sus empleados y de su propia familia e invitados, es buena prueba de lo que decimos. El actuar de la criolla, desde las primeras páginas del relato hasta su conclusión, es el de un monarca absoluto, tirano y caprichoso. Desconoce los límites que impone el razonar, su moral es la racionalización de las más elementales pasiones. Por ello encuentra aceptable financiar el amancebamiento de su hijo y de Cecilia, al mismo tiempo que le insta a un matrimonio con Isabel. Con ello desencadena la tragedia con que finaliza el relato. El ser y el actuar de doña Rosa es una de las mejores ilustraciones que el narrador nos ofrece de raigal carácter deformante y perverso de la sociedad que configura. Por último, muy similar caracterización moral y psíquica puede apreciarse en el primogénito de tal madre, habida cuenta el tipo de educación que ha recibido. La ley que rige el comportamiento de Leonardo no es otra que la búsqueda constante del placer. Significativamente en el joven también se percibe el resentimiento nacionalista



de la madre y, al igual que en ella, es una reacción emotiva y egoísta, producto de su herido orgullo aristocrático. A nuestro modo de ver las cosas, la caracterización y el actuar de ambos personajes son muy coherentes con la ética y la filosofía política que informa al relato todo. Para Cirilo Villaverde el problema básico de la Cuba de la época no queda resuelto con la sustitución, en el poder político, de una clase o grupo social por otro, la auténtica solución radica en un cambio más esencial.

El conflicto psicológico interno del ser mulato, de acuerdo con la perspectiva que de ello tiene el narrador, lo mismo que su problemática social, ocupan lugar destacadísimo en el relato. Este doble desgarramiento del mestizo se desarrolla mediante la protagonista, pero también en virtud de la caracterización y la actuación de personajes secundarios, particularmente Nemesia y su hermano José Dolores Pimienta. Sin embargo, es sobre Cecilia sobre quien queremos enfocar nuestra atención, ya que la caracterización de esta muchacha es una de las más ricas, por su elaboración y complejidad, que nos ofrece el relato y por constituir un modelo que va a influir en obras posteriores<sup>19</sup>.

El rasgo esencial y predominante en la psicología de la Valdés es su inseguridad. Esta inseguridad es producto de su ambigüedad étnica y social; la muchacha se encuentra en una posición dudosa, la que hace oscilar su actuación de un polo de optimismo irracional a otro de depresión, abatimiento, celos y venganza. Siendo una «mulata cuarterona», puede pasar por blanca: sus rasgos negroides son mínimos. En otro país con menos susceptibilidades raciales podría llevar su propio engaño a feliz término. Por ello, su aspiración máxima radica en abandonar la isla luego de su matrimonio con Leonardo. Su voluntad, por lo tanto, es la de ascender en la escala social. Esta voluntad se cimienta en los consejos de su abuela María Josefa —«eres casi blanca y puedes aspirar a casarte con un blanco, blanco aunque pobre sirve para marido; negro o mulato, ni el rey de oro» (78)—; pero esta voluntad de ascender socialmente también se sustenta en la práctica social de la época —Cecilia ha visto a otras mujeres de piel más oscura ocupar un sitio privilegiado en virtud de su dinero— y, en lo que es más importante para su caracterización, en su propio deseo, orgullo y fantasías. Casada con un negro se moriría de vergüenza; tener un hijo «saltoatrás» sería la mayor ignominia. Cecilia Valdés, por tanto, está empeñada en cancelar una zona de su ser y de su cultura. De ahí se deriva su desasosiego interno y su insatisfacción constante porque ma-

---

<sup>19</sup> Como ejemplo de lo que decimos, ver las novelas *Carmela* (1886), de RAMÓN MEZA (1861-1911), y *Mersé* (1924), de FÉLIX SOLONÍ (1900-1968).

lamente logra engañarse, ni jamás consigue ocultar a los demás su origen. Para todos es la «virgencita de bronce».

Como se ve el complejo étnico de la muchacha procede de los equívocos valores raciales de la sociedad en que vive. En el personaje se ha cumplido una deformación que le condena al fingimiento y a una dudosa moralidad como único medio de obtener sus fines. Así, en Cecilia se da un doble conflicto: uno, de orden psicológico; otro, social. Lo que de la combinación de ambos resulta es el sensualismo, la incapacidad de percibir objetivamente la realidad, el abismo de sus pasiones y el crimen; en una palabra, su deficiente constitución moral. Sin embargo, esa deficiente constitución moral refleja y sintetiza en la infeliz muchacha los rasgos esenciales —hedonismo, ignorancia, desgarramiento— con los que el narrador ha percibido el mundo que configura en el relato. Cecilia es un típico producto del medio y, por ello, es su víctima, la más representativa de la novela, al concentrarse en su persona y actuación —al estar determinado el personaje— por las fuerzas que prostituyen a la isla en el siglo XIX. Dadas las circunstancias, Cecilia no puede ser de otra manera; por ella misma no podría superar las contradicciones en que se debate. Ser pasivo y desvalido, notablemente ingenuo y sentimental, las deficiencias de su carácter y las aberraciones de su actuación, hay que imputárselas a un sistema que sólo ha visto en la joven carne de placer y de prostíbulo. Por ello el personaje Cecilia Valdés adviene a su significado más pleno y rico: la imagen de la Cuba de la época, de la misma idea de la nacionalidad irredenta, según los términos en que es dolorosamente sentida por el narrador, y por el autor, del relato. No obstante, la pura belleza física de la ingenua y victimizada muchacha —como se desprende de la cita cervantina que tan intencionalmente encabeza la totalidad de la obra— debe movernos a lástima y piedad, debe estimular en el lector un sentimiento de alterar y de superar tan dramática coyuntura histórica. De nuevo, como lo habíamos apreciado en el tratamiento del paisaje, la belleza física es indicio de una esencial bondad congénita más allá de la depravación circunstancial presente, garante por ello de la posibilidad real de un progreso material y moral. En suma, la caracterización de Cecilia Valdés, signo narrativo de la triste Cuba que es, tiene su base en el tópico —«las bellezas del físico mundo, los horrores del mundo moral»— que reiteradamente caracteriza la imagen lírica del país en la literatura cubana del siglo XIX.

Ahora bien, en una novela cuyo último fin es didáctico esta imagen quedaría incompleta sin su aparente contrario, a saber: el signo novelístico de la utopía moral y sociopolítica que propone el narrador. Por

ello, el arte narrativo de Villaverde crea el personaje de Isabel, polo de Cecilia, pero su indispensable complemento. Significativamente este ilustrado personaje femenino, al que se encamina todo el ignorante odio de Cecilia y cuya muerte intenta procurar, entra en conflicto con el mundo, es víctima también de ese mundo y termina sus días en una circunstancia no muy diferente a la de aparente antagonista. En efecto, por carecer Isabel de Ilincheta de los atributos que esa perversa sociedad exige de los miembros del sexo femenino —belleza física y espíritu de sumisión pasiva—, por sus hábitos de vida, por su eficacia práctica, por su independencia económica, por sus virtudes morales, por su sentido de la solidaridad social y por su clara visión de la problemática cubana de la época, en particular de la situación esclavista, la señorita de Ilincheta es la cristalización de un ideal educativo, de una visión de la realidad que el narrador nos propone como modélica; es la clave de la superación del conflicto social. Cómo el narrador rechaza un mundo y cómo ese narrador entra en conflicto con el mismo. Lo expuesto teóricamente en el Colegio Seminario San Carlos lo realiza en la práctica esta extraordinaria mujer en la finca que administra. Por ello, la transforma en una especie de paraíso, verdadero oasis, cuya nota esencial —como se ha visto— es la armonía racional que lo preside. Así, si la inseguridad y el conflicto eran las esencias últimas de Cecilia, la estabilidad y la capacidad de razonar, y de comprender, lo son de Isabel. Esta es la clave, racional y sentimental, de la pugna que, sin proponérselo o evitarlo, entabla el personaje con una estructura social que es la negación de sus valores. Siendo el agente de la felicidad de los que le rodean, ella, sin embargo, no puede encontrar «la dicha ni la quietud del alma en la sociedad que le tocó nacer» (546). Miembro, por nacimiento, de la clase esclavista, «no es de la carne y de los huesos de los amos» (412) y, como confiesa públicamente al capellán de «La Tinaja», pues «en el caso forzoso de escoger entre ama y esclava, preferiría la esclavitud, por la sencilla razón de que creo más llevadera la vida de la víctima que la del victimario» (412). En suma, en virtud de su conciencia humana se revela contra lo que percibe como la esencia de su sociedad, «el estado permanente de guerra» (409) que el régimen esclavista lleva implícito, y por ello el personaje entra en tensión de rechazo con el mundo novelado.

El verdadero sentido y alcance de la contraposición que establece el narrador entre Cecilia e Isabel no puede aclararse con una aislada comparación de estas dos figuras femeninas. Si bien es cierto que por su ser y actuar constituyen caracteres polares, no podemos olvidar que ambas jóvenes comporten una misma condición: las de víctimas de un

sistema que las condena al amancebamiento y a la cárcel o al matrimonio de interés y al retiro conventual. Ambas tienen que representar un papel que la perversión del medio ha decidido para las jóvenes y del cual no pueden escapar: la una, ser la «Venus de las mulatas» (355); la otra, «la estatua de mármol» (355). Por tanto, el verdadero conflicto de Cecilia e Isabel no es entre ellas; lo es con aquel sistema que les impone los tradicionales *roles* femeninos. En efecto, aunque la Valdés sienta a la señorita de Hincheta como su oponente, la oposición significativa se entabla entre esta última y su futura parentela política. Esta, como se ha visto en el caso de la señora de Gamboa, es la auténtica fuerza demoníaca —por su maldad, ignorancia y obstinación— empeñada en la creación de un infierno; Isabel, por el contrario, representa la angélica en su voluntad de edificar un paraíso terreno y ser el agente de la felicidad de los que la rodean. Por su parte, Cecilia, como habíamos visto, es la representación novelesca de una visión netamente romántica de la nacionalidad cubana. Por tanto, estos personajes son elementos esenciales para integrar la representación de la realidad cubana de la época tal como la siente la sensibilidad —política y literaria— de las generaciones decimonónicas insulares: la patria hermosa, prostituida y esclavizada por los modos de un sistema, algún día habrá de verse libre y pura<sup>20</sup>. En resumen, lo que determina la creación de los personajes de *Cecilia Valdés* es la visión conflictiva del régimen imperante y la posible superación del mismo.

Si bien las contraposiciones que se han analizado hasta aquí —la del narrador y la materia narrativa, las que se perciben en la organización de la trama y en la caracterización de los personajes— son los principales artificios a que recurre el autor para estructurar el plano de significación última del relato, otros procedimientos técnicos se encaminan a tal fin. Por ejemplo, los lemas colocados al inicio de la novela y de cada uno de los capítulos no sólo son intentos de predisponer el ánimo del lector para la lectura de lo que sigue, de hecho constituyen una síntesis de tipo lírico o aforístico del particular conocer que el narrador espera que su lector extraiga de la narración que estos lemas presiden. Es decir, son muy coherentes con este tipo de narrador magisterial que, de esta manera, subraya constantemente el hecho de que su texto no es una mera relación de episodios. Como se ha visto, la cita cervantina con que Villaverde encabeza la novela nos da la pista para el recto entendimiento de la protagonista, de la emoción que debe despertar en el lector y, por ende, de su condición significativa. Otro

<sup>20</sup> CHACÓN Y CALVO, *op. cit.*, *loc. cit.*

ejemplo serían los lemas que presiden los capítulos de la tercera parte. El del tercero, los citados versos de José María Heredia, al contrastar la belleza de la naturaleza con la degradación moral y política del sistema colonial esclavista, nos alerta ya del estado de guerra absoluto y permanente que el narrador imparte a la configuración de «La Tinaja», microcosmo de la realidad cubana. Esta cita herediana anticipa, corrobora y apoya la percepción semejante que de aquella realidad tiene el personaje Isabel. Así, el lema funciona como síntesis y anticipación no de meros acontecimientos, sino más bien de la interpretación política y el enjuiciamiento moral de los mismos. Es la lección que se desprende del capítulo.

Otro buen ejemplo del valor altamente significativo de estos lemas sería el que va colocado al inicio del quinto capítulo de la misma tercera parte. Este, una de las lamentaciones de Job, nos prepara para ver en el sadismo de los castigos que se dan a un negro esclavo más que la enumeración y descripción de tales procedimientos punitivos, nos condiciona a percatarnos del carácter último y trascendente del episodio: la derogación absoluta de la condición humana que la institución doméstica tiene por base. Las palabras de Job, las lamentaciones del justo que sufre inocentemente, es la voz que el narrador, en última instancia, quiere que el lector oiga de los labios de un hombre que, así, condena el despojo terrible de que ha sido víctima. Por ello, este lema es el calificativo supraepisódico de una situación, anticipo de la identificación que se establece entre el narrador y el esclavo, fórmula sintética de la lección abolicionista que dicho narrador quiere impartirnos.

También dicho lema es marco adecuado para la reelaboración de lo religioso que podemos advertir en el capítulo, de lo cual se deriva el carácter simbólico y trascendente que preside su composición. El suplicio del esclavo Pedro «extendido boca-arriba en la dura tarima, con ambos pies en el cepo, con los hoyos cónicos de los dientes de los perros aún abiertos en sus carnes cenizas, con los vestidos hechos trizas... Jesucristo de ébano en la cruz» (397-398), representa este suplicio la antítesis humana y religiosa de la festividad que se celebra en ese día, la Nochebuena de 1830. El regocijo y alegría de la liturgia navideña queda transformado en el luto y dolor del Viernes Santo. El régimen esclavista tiene para el narrador una virtud tan perversa y desquiciadora que incluso conmueve los fundamentos de lo religioso. No puede haber alegría ante el espectáculo que ofrece esta «víctima de la tiranía civil que padece su desventurada patria» (398). Así, la visión del suplicio de un nuevo Cristo en el momento en que, irónicamente,

se festeja el nacimiento del Cristo histórico, la comparación explícita entre ambos, basada en el común denominador que comparten como víctimas propiciatorias que son, la sustitución de los sentimientos que caracterizan la conmemoración del nacimiento de Jesús por aquéllos que se experimentan en el día de su pasión y muerte, todo ello estructura un episodio de alto contenido simbólico, expresivo de la condición raigalmente demoníaca que, para el narrador, define la situación de su país. En suma, los tormentos impuestos a un esclavo que no acepta la condición servil, cuya única posibilidad de mantener íntegra su condición humana es el suicidio, es el episodio que mejor explicita, por el tratamiento simbólico y religioso con que se elabora, la visión conflictiva que el narrador tiene del sistema social, la guerra sorda y solapada que quiere que el lector descubra como última realidad nacional.

En conclusión, el carácter perverso y conflictivo con que Cirilo Villaverde percibe una época histórica, exige a éste, en virtud de su sensibilidad ética y social, dar testimonio de la misma. Esta exigencia la satisface el autor mediante una forma narrativa que se siente como la reconstrucción de hechos, pero que, al mismo tiempo, revela —como esencia de los mismos— su particular comprensión del acontecer nacional. Con ello se pretende iluminar la consciencia del lector, moverle a lástima y a piedad, y hacerle rechazar el régimen colonial esclavista. En otras palabras, la visión crítica y conflictiva que de la sociedad cubana decimonónica tiene Villaverde, es la fuerza estructuradora primordial que determina la configuración del mundo novelesco en *Cecilia Valdés*; por lo tanto, fundamento de su unidad narrativa y base de su significado pleno. Como se habrá podido observar, el procedimiento de contraste y polaridades que consistentemente emplea el narrador para organizar la trama, dar valor expresivo a los espacios y caracterizar a sus personajes, es el artificio esencial de esta obra, agente que confiere al mundo novelesco el carácter conflictivo que acusa la filosofía política de su autor. Hay, así, una mantenida correspondencia entre los valores extraliterarios desde los que se procede y sus manifestaciones formales, a su vez, muy coherentes entre las mismas. Se crea, por ello, un trabado sistema en virtud del cual el lector puede advenir al entendimiento trascendente del relato. Cirilo Villaverde ha logrado su propósito en *Cecilia Valdés*: la novela parece ser documento histórico, pero, en realidad, no es una simple «representación de la sociedad cubana de la colonia» por no ser un «retrato artístico espontáneo». Como pensamos haber demostrado en el curso del presente trabajo, Cirilo Villaverde, novelista y político, ha estructurado, muy conscien-

temente, un artificio estético que organiza, expresa y corrobora, de modo eficiente, la visión que tenía él —y otros muchos cubanos que así pensaban— de su desventurado país en un momento crítico de su historia. Y el doloroso sentir que tal imagen le procura, es la motivación última de *Cecilia Valdés* y de toda una literatura de la cual esta novela forma parte.

PEDRO BARREDA TOMÁS  
University of Massachusetts at Amherst  
(EE. UU.)