

2004

Baile de la historia y danzón macabro:Cecilia Valdés (1839-1892) de Cirilo Villaverde

Susana Santos

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Santos, Susana (Primavera-Otoño 2004) "Baile de la historia y danzón macabro:Cecilia Valdés (1839-1892) de Cirilo Villaverde," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 59, Article 21.
Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss59/21>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

BAILE DE LA HISTORIA Y DANZÓN MACABRO: CECILIA VALDÉS (1839-1892) DE CIRILO VILLAVERDE

Susana Santos
Universidad de Buenos Aires

I.

Más de cuarenta años después de una primera versión,¹ el escritor cubano Cirilo Villaverde (1912-1894) publica la edición definitiva de *Cecilia Valdés* (1882). Pero acaso lo definitivo no exista en literatura, y pasados otros cien años de soledad, la novela será parodiada hasta la exasperación por el también cubano Reynaldo Arenas (1943-1990) en su *La loma del Ángel* (1995).

Cirilo Villaverde nació en el ingenio Santiago, jurisdicción de San Diego de Núñez, Pinar del Río, y murió en Nueva York en un exilio obligado primero por su adhesión a las políticas anexionistas de Narciso López, y luego a las independentistas de Emilia Casanova, su mujer, que supo escribir cartas a Garibaldi y Víctor Hugo en pro de la liberación de Cuba. Para la versión definitiva del texto que nos ocupa incluyó un “Prólogo” que puede leerse como elíptica autobiografía literaria. Allí, este autor de fecundos folletines se autodefine como escritor realista y elige como modelos prósperos a los europeos Walter Scott y Alessandro Manzoni, sugiriendo acaso su adhesión al exitoso marco de novela histórica.²

Seguramente, si la novela histórica aspira a ser “*la representación artística fiel de un período concreto*” donde “*hay que derivar de la singularidad histórica de su época la excepcionalidad de la actuación de cada personaje*”³, la representación del arco temporal 1812-1830 del período cubano con la intención explícita de su autor en el “Prólogo” parecería aspirar a cubrir estas peticiones teóricas formuladas, en los términos citados, ya en el siglo XX.⁴ Sin embargo, si los presupuestos – precisamente

históricos – de la novela histórica son el fenómeno de la “doble revolución” (la económica inglesa y la política francesa), que dio la posibilidad de que cada personaje se defina por sí mismo y no por estamentos sociales de pertenencia, la cuestión ilumina particularidades específicas de una literatura latinoamericana que en el siglo XIX conforma su objeto generalmente en adhesión más o menos declarada a modelos europeos. Es en la mayor o menor diferencia respecto a la imposible adaptación total, en el distanciamiento del canon logrado, – según la intención del autor, y muchas veces a pesar o en contra de ella – que se constituyen marcas que singularizarán a la literatura continental, una literatura que no se define, sin embargo, como mero resultado de acciones y reacciones ante la europea.

La concepción ilustrada de la historia funciona como una puesta en escena donde las luces de la razón doblegan lo irracional. Aquí entronca, casi naturalmente, la idea hegeliana de que las guerras napoleónicas – a diferencia del período del Absolutismo que sólo movía sus ejércitos – complicaron a las masas y dieron significado a otra dimensión de la manera de vivir la historia. El escocés Walter Scott – más acá de las definiciones de cerrado reaccionario que cortas miradas críticas le atribuyeron en contraposición de algunos de sus contemporáneos como Georges Sand, Pushkin, Bielinski y el mismo Balzac que valoraron de manera positiva su obra – emprendió en sus novelas una vuelta al pasado medieval. Nunca como retrospectiva idílica a una edad dorada que la burguesía arruinó, sino una etapa donde los conflictos y las guerras eran el escenario apropiado para que un personaje medio con sus costumbres medias cumpliera un destino individual y a la vez cruzado – pero no determinado – con el destino social y político.

La lección será repetida – y mejorada según el mismo Scott – en *I promessi sposi* del italiano Manzoni, donde el alejamiento y postergación de la boda permite un sugerente fresco de la Italia dividida y asolada por la peste de entonces.

La narración elegida por el cubano Villaverde despliega con insistencia códigos cronológicos que señalan un interés en la datación para asegurar el verosímil: No sólo se fija el año de 1812 en el capítulo inicial sino también en varios momentos de la trama se marca el año 1830, momento en los acontecimientos alcanzan su clímax y se insiste en el dato, como por ejemplo cuando la criolla Rosa Gamboa obsequia un reloj a su hijo Leonardo o para revisar y enjuiciar retrospectivamente la historia cubana.⁵ A la manera de Scott y sus seguidores, Villaverde incorpora en el relato a personajes históricos que actuaron públicamente en la ciudad desde el poeta José María Heredia, los intelectuales Domingo del Monte, Luz y Caballero, José Antonio Saco, al gobernador Francisco Dionisio Vives, el comisario Cantalapiedra por nombrar algunos. Sin embargo los personajes protagónicos que son “personajes medios” y que cumplen su destino individual no

participan activamente en ninguno de los sucesos nombrados por el narrador y que marcan la singularidad del proceso histórico de la Isla: la conspiración de Aponte, la muerte de los insurgentes Sánchez y Agüero en Puerto Príncipe, la prisión de los conspiradores de la conjuración llamada del Aguila Negra, las relaciones de los Estados Unidos con México y Colombia.

Acaso la dificultad que se observa en la dinámica de la composición para situar al texto en la categoría de novela histórica, no empaña **el efecto histórico** de la misma. Seguramente este efecto se debe a que el sustrato ideológico de *Cecilia Valdés* se basa en una comprensión de que los tiempos y las sociedades no se evalúan a partir de principios ideales, sino a partir precisamente de sus condiciones naturales como el suelo o el clima pero también las sociales e históricas que comprenden las acciones públicas y principales y que incluyen también lo cotidiano y lo popular.⁶ A pesar de que esta novela de Cirilo Villaverde no alcanza un desarrollo pleno en su estructuración artística y estilística, logra la presentación de una sociedad heterogénea y vivaz que nos permitiría acaso pensar la obra como **novela de sociedad**, de una sociedad que se despliega sobre el cañamazo de las costumbres, y la actividad propia sostenida como historiografía.⁷ El mismo Villaverde escribió: “*La historia, además, que todo lo recoge y guarda para la ocasión oportuna aún no se había escrito*”.

II.

El desarrollo de la novela – dividida en cuatro partes – se articula a partir de un **sistema de oposiciones** que pueden ilustrarse nítidamente en la contraposición de las escenas – cada una de ellas verdadera *mis en scène* pictórica y teatral – de los bailes de la Cuna y de la Filarmónica.

Los capítulos IV, V y VI de la Primera parte hablan de la realización del primero, que coincide con la celebración de los novenarios dedicados al Santísimo Sacramento – desde la época del Obispo Espada y Landa – y las ferias que el narrador – siempre propenso a realizar sentencias de carácter moral – califica “*aquello no era feriar en el sentido recto de la palabra*”. En una crítica de nacionalista económico, Villaverde apunta que no se vendían “*frutos del país*” sino “*bagatelas*” además de juegos de azar y “*había algo en el espectáculo que se hacía notable por demasiado grosero y procaz*” (pág. 88) Las descripciones – protocolo para la escena del baile – incluyen ya una explícita censura al régimen político:

Durante la última etapa del Capitán General Vives, anunciaba, a no dejar dudas que, la política de este o de su gobierno se basaba en el principio maquiavélico de corromper para dominar, copiando al otro célebre

estadista romano: Divide e impera... Porque equivaldría a dividir los ánimos, a corromperlos, cosa que no viese el pueblo su propia miseria y degradación... Esta digresión por más necesaria que fuese no ha desviado de la presente historia (pág. 89).

La celebración del baile coincide con el festejo del santo de la dueña de la casa – Mercedes mulata rumbosa – donde se realiza la reunión “*que ofrecía ruin apariencia, no ya por su fachada gacha y sucia como por el sitio en que se hallaba, el cual no era otro que el de la garita de San José, opuesto a la muralla en una calle honda y pedregosa*” (pág. 91).

La pormenorizada descripción de la mesa de la comida y de la orquesta de negros y mulatos con el detalle de los instrumentos – violines, tímboles, contrabajo, flautín y clarinete – dirigidos por el músico Pimienta indican lo necesario respecto a un baile donde la música y la comida son los aperitivos para despertar o estimular el goce. En este pasaje, la presencia dominante en la mesa de un jamón adornado con lazos de cinta y papel picado y un gran pescado nadando en una salsa espesa resalta la vida real y corriente de un sector social de la Cuba de entonces.

La sala de baile era un hervidero de cabezas humanas: las mujeres sentadas en las sillas de derredor y los hombres de pie en medio; formando grupos compactos todos con los sombreros puestos; por lo cual la cabeza que sobresalía de seguro que tropezaba con la bomba de cristal suspendida de una vigueta por tres cadenas de cobre, en la que ardía la única vela de esperma para alumbrar a media aquella tan extraña y heterogénea multitud (pág. 93).

La actitud del narrador frente a esa multitud que califica de “extraña” no sólo señala su distanciamiento, su posición por fuera del marco que coloca para observar, ponderar y diferir la escena sino que también sirve para seleccionar entre los variados personajes aquellos que iluminen – también por oposición – situaciones motivadas por acontecimientos y fuerzas históricas. Así por ejemplo, la contraposición de Leonardo de “varonil belleza de rostro” y “maneras joviales” y Cantalapiedra, que “*de cuarenta años, no tenía pelo de barba, era blanco de rostro, con ojos grandes y alocados, nariz grande y roja hacia la punta, indicio de poca sobriedad, la boca grande más expresiva*” (pág. 94), responde también a ubicaciones sociales logradas por matrimonios de conveniencia y fortunas espurias en el caso del joven o acomodos serviles por parte del otro. Aun en la abigarrada concurrencia de la Cuna rige la separación estamental. Sin embargo, el narrador que pondera el arte de los músicos negros y su manera de ejecutar **la danza cubana – canto popular de todas las clases sociales de esa sociedad y auténtica creación nacional de los artesanos negros de la ciudad** – describe con su minucia habitual el comportamiento del comisario

Cantalapiedra – blanco y vinculado con la institución colonial – en el momento de la comida: “*Aprovechóse de la tregua que se le concedía, para levantarse de la mesa e ir derecho, aunque disimuladamente, hacia el brocal del pozo, introduciéndose los dos dedos en la boca, arrojó cuanto había comido y bebido, que no había sido poco y muy fresco y repuesto volvió a la mesa*” (pág. 115). No se trata en este caso sólo de un realismo implacable con costumbres cotidianas, sino que también significa la utilización de criterios de valor que se le atribuyen a los negros “bárbaros” o “idiotas” y que en este caso se desplazan a un blanco⁸.

Todo el pasaje prelude la entrada (en el Capítulo V) de la joven más hermosa

por la regularidad de sus facciones y simetría de sus formas, por lo estrecho del talle, en contraste con la anchura de sus hombros desnudos, por la expresión amorosa de su cabeza, como por su color ligeramente bronceado, bien podía pasar por la Venus de la raza etiópico-caucásica... y en un instante el sordo rumor de: – La virgencita de bronce, la virgencita de cobre, recorrió de un extremo a otro la casa (pág. 97).

Los avisados lectores saben que se trata de Cecilia Valdés – y notarán, si no lo hicieron ya desde la página del título, traspuestos los sexos, la coincidencia onomástica y aliterante con Cirilo Villaverde –.

La aparición de la joven Cecilia no sólo despierta envidia y admiración, sino que también da lugar al chisme, a la circulación del “secreto a voces” sobre el origen de la mulata. El rumor circula en esta escena y a lo largo del relato de manera abusiva y todos pueden oírlo, todos menos los interesados – Leonardo y Cecilia –; y mientras ellos lo ignoren la máquina novelesca prosigue. En esta pareja central se articula un “escándalo”, que en los capítulos sucesivos se consumará en el incesto. Sin embargo, el escándalo es doble: no sólo porque se unen dos hermanos, con lo que nos enfrentaríamos a la transgresión de un tabú sexual casi universal, sino principalmente porque un blanco se casaría con una mulata: el matrimonio – que significaría la legalización de la unión – es imposible desde lo social y merece un castigo. Para presentar el universo novelesco de manera completa debe restaurarse el equilibrio que amenaza: la novela terminará con un asesinato.

En el capítulo III de la Segunda Parte, se escenifica el otro baile en la Sociedad Filarmónica:

El teatro de la elegancia habanera sentó sus reales en la Sociedad Filarmónica. Brillaron así con todo su esplendor el gusto y la finura de las señoras, lo mismo que el porte decente de los caballeros. Además de los socios y de los caballeros de costumbre, asistieron los señores cónsules de las naciones extranjeras, los oficiales de la Guarnición y de la Real Marina, los ayudantes del Capitán General... (pág. 229).

Se suman personajes del mundo de la cultura como Domingo del Monte, Polidoro, Delicio, Palma, Echeverría... que aparecen como vecinos ficticios, como invitados a una reunión mundana, y uno de sus efectos sería mostrar **la historia y la novela como una familia en sentido lato**.

La diferencia capital apenas comienza la escena se debe acaso en que todos los concurrentes son “gente decente” – blancos, propietarios y alfabetos –. La minuciosa y exhaustiva descripción de los vestidos que sigue la información del semanario “La Moda”, intensifica el verosímil de este espacio donde priva el brillo de la riqueza, la exquisitez de las comidas, las maneras “superiores”. El efecto de plenitud alcanza su clímax en el apogeo de la fiesta, al compás de los sonos de **la danza cubana**, la misma música del Baile de la Cuna.⁹ El narrador interrumpe la escena para introducir a Leonardo “que viene con oscuros pensamientos”. La razón de la perturbación del joven se debe a que vió a un hombre rondando por la ventana de la casa de Cecilia. El lector sabe que es Don Cándido, su propio padre. Sin embargo, los sonidos del baile, el brillo y el lujo alejan esos pensamientos que de continuar precipitarían el desenlace, y el narrador observa “qué corazón joven no puede dejar de tener pensamientos agobiantes” y se entrega a la plenitud del goce que ofrecía la fiesta donde también se destaca una joven: esta vez la virtuosa Isabel Illincheta.

La puesta en escena de la plenitud debería comprender también los probables diálogos, esperables por cierto por las clases sociales presentes y la situación política en la Isla, cuyo poder económico se basa sobre la institución de la esclavitud; por entonces, Inglaterra, dueña de los mares, prohíbe la trata atlántica, lo que provoca las prácticas del contrabando.¹⁰ Pero no se habla mucho, ni siquiera hay rumores o chismes como en el Baile de la Cuna. Muchos de los concurrentes a la fiesta son hombres de la política y de la sarocracia. De todo esto no se habla, y sí se habla de lo intrascendente. De lo que no se habla está expuesto en el retrato de Fernando VII que preside el salón del Baile de la Filarmónica y que califica el narrador como

el más estúpido y brutal de los reyes de España parecía contemplarlos con aire de profundo desprecio desde el dorado donde se veía pintada su imagen odiosa (pág. 237).

III.

La idea de que la novela es la forma literaria más adecuada para la presentación de las diferentes clases sociales queda en evidencia en el contrapunto de las escenas de baile. El programa esbozado en el “Prólogo” se cumplimenta con la inclusión también de la clase sometida al sistema esclavista de un período histórico específico de Cuba. Sin embargo, no hay

que perder de vista que el debate antiesclavista sufría una censura tal que en 1844, el Censor Regio de la Imprenta – Licenciado Hilario de Cisneros – decretó la detención en la Real Aduana de Cuba del libro *Sab de Gertrudis Gómez de Avellaneda*, publicado en España, por contener “doctrina subversiva al sistema de esclavitud de esta Isla” y por ser “contraria a la moral y las buenas costumbres”. Seguramente, los escritos antiesclavistas pasaron a la clandestinidad y fueron “silenciados” o exportados secretamente. Así fue como en 1839, R.R. Madden al alejarse de Cuba recibió de Domingo del Monte la autobiografía de Juan Francisco Manzano – pedida por Del Monte y escrita con temor por el esclavo –, las “Elegías cubanas” de Rafael Matamoros, una poesía de José Zacarías González del Valle y la novela *Francisco* de Suárez y Romero.¹¹

Si bien la crítica divide sus aguas en cuanto a la evaluación de cuánto es el abolicionismo propuesto por el autor en su novela¹², interesa resaltar que si bien describe las condiciones penosas de la vida del esclavo urbano, la denuncia alcanza su clímax en el ingenio *La Tinaja*, propiedad de la familia Gamboa en oposición al transcurrir cotidiano en el cafetal *La Luz*, propiedad de los Illincheta, en la Vuelta Abajo.¹³ Los abusivos tratos impuestos a los esclavos se muestran en correspondencia “moral” con los vicios y mezquindades de la respectiva familia; en el cafetal, en cambio la presencia de un sistema paternalista suavizaría la situación y resaltaría la “bondad” de la joven Isabel.

El acierto radica acaso en la modificación que adquiere en el texto el espacio de la naturaleza. En el viaje que realizan los amigos Leonardo y Meneses de la ciudad al cafetal, el paisaje de esa zona de la isla aparece detallada de manera abundante: más allá de las deforestaciones y arrasamiento de tierra por los cultivos intensivos de la caña,¹⁴ se muestra la exuberancia propia del Caribe. Y las palabras de amor que intercambian los jóvenes encuentran el entorno adecuado para un idilio según las convenciones románticas. Pero, este espacio adecuado para confesiones de valores – como el amor – se enfrenta al espacio privilegiado para el narrador en la historización de lo aberrante que es la esclavitud. El lugar adecuado para huir de la maldad de la sociedad, reduplica lo negativo y su efecto es **la politización de la naturaleza**.

Cuando Isabel Illincheta viaja a *La Tinaja* con motivo de la instalación de una máquina de vapor, detalle significativo de la “modernización” del sistema de explotación de la caña de azúcar, la denuncia de los males sufridos por los esclavos resulta inequívoca¹⁵. No se describe ningún baile ni música de los esclavos en la plantación, ambiente que el autor conoció por haber nacido en el ingenio Santiago – como se señaló al comienzo de estas notas – debido a que su padre era el médico del mismo. Los sones de la danza cubana – de mediatizada filiación africana – en este espacio cobrarán un macabro silencio.

Lo cierto es que en el numeroso elenco de personajes femeninos, la figura que compite con la protagonista – la bella Cecilia – en gravitación en el desarrollo de la trama es la esclava negra María de la Regla. No sólo sabe el “secreto” – por su calidad de actora en la confabulación que urdió Cándido Gamboa para ocultar el nacimiento de Cecilia, ocasión en que fue su ama de leche – sino que deja admirados a sus oyentes por la precisión y claridad de sus palabras cuando expone sus argumentos casi al finalizar la tercera parte de la novela.

La sociedad cubana de entonces constituye el centro de interés de *Cecilia Valdés*, y priva sobre lo novelesco. Este último exhibe, por su parte, las truculencias del melodrama caro al folletín: como la temática del incesto, las casualidades motivadas por la causalidad que rige al género, la superstición, la neurosis, las marcas de reconocimiento o anagnórisis. Pero también esta modalidad de desarrollo de lo novelesco indica el enorme éxito de este tipo de producción literaria que si por una parte evadía la censura oficial, por la otra satisfacía las estructuras de sentimiento de la sarocracia, cuya suscripción aseguraba el éxito de la obra.¹⁶

El hecho de que personajes centrales de *Cecilia Valdés* sean una mulata y una negra, como así también marginados de la sociedad colonial como el músico Pimienta, el sastre Uribe y Señá Clara, señalan el horizonte logrado de la “representación”. Una apertura sin embargo posible por la distancia cronológica desde la prohibición de *Sab* y la lejanía del exilio; pero también por una voluntad de presentar un pueblo de lujo y miseria¹⁷ con la intención moralizadora – propia del realismo – y de salvaguardia de un período, cuyo futuro se sabe incierto. Y acaso sea este futuro **el verdadero enigma** anunciado en los epígrafes que abren la novela.

Dos protocolos de lo novelesco, expresos en epígrafes y dedicatorias, preanuncian sin dudas el propósito del autor y **el verdadero centro del texto**. El primero de Miguel de Cervantes Saavedra – “*Que también la hermosura tiene la fuerza de despertar la piedad dormida*”, seguramente alude a Cecilia – y toda la clase social que representa – pero también a la patria que por su hermosura logre la ayuda de otras naciones para alcanzar la liberación de ser una de las últimas colonias en Latinoamérica. El segundo, la dedicatoria de Villaverde: “*A las cubanas, Lejos de Cuba sin esperanzas de volver a ver su sol, sus flores y sus palmas, a quién sino a vosotras, caras paisanas, reflejo del lado más bello de la patria, pudiera consagrar con más justicia estas tristes páginas*”. Seguramente, dedicar la novela a las cubanas e identificar la patria con la mujer es un tópico tradicional. Pero, también aquí se habla de la condición de exiliado y se alude a la posibilidad de otras experiencias culturales y de diferente intervención en la problemática de su país.

Se trata, nada menos, del destino de la patria lo que aparece en la dedicatoria, verdadero “envío” de la novela. Una patria isleña rodeada por

sustantivos (sol, flores, palmeras) que cobran carácter de epítetos. Nuevamente, Villaverde está más lejos del idilio lleno de añoranzas, del “comentario real” desde la perspectiva dorada del exilio, que del proyecto político. Aunque en forma clásica los sustantivos se refieren al sol del día que brillará después de la noche, a la primavera que seguirá al “invierno de nuestro descontento”, Villaverde va más allá de esas formas en la adhesión, por más retórica que sea, a un ideario revolucionario. El futuro es incierto, pero esperanzado. Hay una conciencia de historicidad, de experiencia histórica: el mérito de *Cecilia Valdés* es que este mundo cerrado e irreversible de la novela clásica con sus propias leyes muestra sin embargo otras posibilidades, como la que se expresan en las palabras del sastre Uribe, negro liberto al mulato José Dolores:

¿Qué remedio, José Dolores? Disimula, aguanta. Haz como el perro con las avispas, enseñar los dientes para que crean que te ríes ¿No ves que ellos son el martillo y nosotros el yunque? ... Deja correr chiquito, que alguna vez nos ha de tocar a nosotros. Esto no puede durar siempre así. Haz lo que yo. ¿Tú no me ves besar muchas manos que deseo ver cortadas? Te figurarás que me sale de adentro. Ni lo pienses porque lo cierto y verídico es que, en verbo de blanco, no quiero ni el papel (pág. 204).

En *La loma del Ángel*, Reynaldo Arenas se encargará de mostrar, con entusiasmo y ferocidad literarias, que ese futuro esperanzado no esperaba a los cubanos en una necesaria recta que bastaba un siglo para transitar. Pero ésta es ya otra historia.

NOTAS

1 En su primera versión, *Cecilia Valdés* era un cuento breve de veintiséis páginas, publicado en dos entregas en la revista habanera *La Siempreviva*, en 1839. En la segunda entrega, el autor alude a la existencia de una obra extensa, de la cual sólo ofrece al lector un “boceto”. Una segunda versión – no la definitiva –, también en 1839, consta de ocho capítulos con el subtítulo *La loma del Ángel* y se debe a un engargo que le hiciese el Manuel Portillo para que el autor escribiera un relato costumbrista sobre las Ferias del Ángel.

2 En 1837, Cirilo Villaverde publicó en La Habana – donde vivía desde 1823 – sus primeros cuentos *El ave muerta*, *La peña blanca*, *El perjurio*, *La cueva de Taganana*. Al año siguiente: *Engañar con la verdad*, *El espetón de oro*, *Excursión a Vueltaba*. En 1839, *Amoríos a contratiempo de un guajiro*, *El guajiro*. Edita en 1842: *Una cruz negra*, *Lola y su periquito*, *Teresa*, *Cecilia Valdés o La loma del Ángel* (primera versión), *La joven de la flecha de oro*, *El ciego y su perro*, *Cartas de Isaura a Indiana*, *Declaración de un marinero náufrago*, *Generosidad fraternal*. En 1843: *La peineta calada*, *Dos amores*, *Comunidad de nombres y apellidos* (1843), *El penitente* (1844), *La tejedora de sombreros de yarey* (1845), *Variiedad*

(1845), *El misionero de Caroni* (1846). Asimismo, *Compendio geográfico de la Isla* (1845), *El libro de los cuentos y conversaciones* (1847).

3 Georg Lukács, *La novela histórica*, México, Era, 1987.

4 Cirilo Villaverde, “Prólogo del autor” en *Cecilia Valdés*, “... *Lejos de inventar o de fingir caracteres y escenas fantásticas e inverosímiles he llevado el realismo según lo entiendo. Hasta el punto de representar a los principales personajes de la novela con todos sus pelos y señales, como vulgarmente se dice vestidos con el traje que llevaron en vida, la mayor parte con su nombre y apellido verdadero, hablando el mismo lenguaje que usaron en las escenas históricas en que figuraron, copiando en lo que cabía, d’après nature, su fisonomía física y moral, a fin de que aquellos que los conocieron de vista o por tradición, los reconozcan sin dificultad y digan cuanto menos: el parecido es innegable*”, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982, Vol. I. pág. 51 (todas las citas al texto siguen esta edición).

5 “– Ah! ¡Reventos! ¡Reventos! Venga acá. Lo principal se me olvidaba. Haga que le ponga por dentro de la tapa esta marca: L.G.S. Oct., 24, 1830. No se olvide.

En efecto, en poco más de una hora el mayordomo estuvo de vuelta y puso en manos de Doña Rosa un estuche pequeño cuadrado, de tafilete, con fletes de oro...” Cirilo Villaverde, *op. cit.*, pág. 196.

“El sistema constitucional que había regido en Cuba, la primera vez de 1808 a 1813, la segunda de 1821 a 1823, nada le había enseñado a la generación de 1830. Para ellos había pasado como un sueño, como cosa de otro mundo la libertad de imprenta, la milicia nacional, el ejercicio frecuente del derecho del sufragio, las reuniones populares, las agitaciones y propagandas de los más exaltados, ... las lecciones de constitución del Padre Varela”. *Op. cit.*, pág. 167.

6 Véase al respecto Erich Auerbach, *Mimesis*, México, FCE, 1996, págs. 416-418.

7 La recuperación y a veces exhaltación de las costumbres a las que apelan los maestros elegidos por Cirilo Villaverde se encuentra presente en cualquiera de los capítulos de su extensa novela. Ciertamente, que en Cuba – como en el resto de Latinoamérica – otros autores cultivaron el costumbrismo como Ramón de Palma, la romántica Gertrudis de Avellaneda, José Antonio Echeverría, José Ramón Betancourt, Anselmo Suárez y Romero; pero la **observación minuciosa y empírica** que se despliega en *Cecilia Valdés* pareciera superar a la de muchos de sus contemporáneos.

8 A los negros se los llamaba con frecuencia “sacos de carbón”, “fardos” o “monos”. Domingo del Monte en sus *Escritos* señala la existencia en Cuba de una amalgama social de casta en la cual los negros constituían “un ramo salvaje de la familia humana” (en Iván Shulman, Prólogo” a Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994, pág. xx).

9 En la danza, el ritmo del tresillo dentro del clásico molde del 2 por 4, rompe la monotonía rítmica de los bailes europeos de entonces, introduciéndole el sabor de la herencia rítmica africana que se logra no por el tambor sino por el bombardino, uno de los instrumentos melódicos cuyo ritmo se asemeja al tambor. Introducir el ritmo del tambor, identificado con los esclavos, en ese momento era inadmisibile en los salones; pero sí se podía camuflar como de hecho sucedió. Véase al respecto

Angel G. Quintero Rivera “La cimarronería como herencia y utopía” en *David y Goliat*, Buenos Aires, CLACSO, 1985.

10 “¿Cuántos qué? – preguntó Reventos, demasiado curioso para dejarlo para luego. – Bultos, hombre, bultos-repuso brevemente don Cándido – ¿No sabe Usted que ha llegado el veloz?... Las escotillas está clavadas y dice el capitán Carricarte que, aunque embarcó sobre quinientos, con el largo viaje y con la atroz caza que le han dado los ingleses, se le han muerto algunos y tenido que echar al mar...” (pág. 279).

Entre 1809 y 1817 se desembarcaron en Cuba 60.368 africanos; el tratado entre Inglaterra y España de 1817 fijó las condiciones para la abolición del comercio de negros y puso como fecha tope el 30 de junio de 1820, que marcó el inicio del gran contrabando (Manuel Moreno Fraginals, *El ingenio – Complejo económico social del azúcar*, México, Siglo XXI, 1978, pág. 263).

11 Véase al respecto Iván Shulman, *op. cit.*

12 Véase al respecto, Doris Sommer “Cecilia no sabe o los bloqueos que blanquean” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, 1993, Nro. 38, págs. 249-260.

13 “Llaman Vueltaabajo o Vuelta Abajo en la isla de Cuba a aquella región que cae a la parte poniente del meridiano de La Habana, y que, principiando en las cercanías de Guanajay, termina en el cano de San Antonio. Se ha hecho famosa por el excelente tabaco que se produce en las fértiles vegas de sus numerosos ríos, principalmente en la cordillera de los Organos” (pág. 37. Vol. II).

14 Véase al respecto Fernando Ortiz *El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981.

15 “– Lo entenderá Vd., cuando le diga que este es un caso de asfixia por causa mecánica –

– Si creerá Vd. Doctor que yo hablo el griego!

– Diré a Vd. Señor don Cándido. Ora haya hecho el uso en negro de los dedos, ora de un poderoso esfuerzo de absorción, evidente es que doblando la punta de la lengua hacia dentro, empujó la glotis sobre la tráquea... Durante mis viajes a la costa de Africa he tenido ocasión de observar varios casos; pero en la larga práctica de los ingenios de la Isla, éste es el primero que se me presenta. Tal género de muerte, lo mismo que la del ahogado, debe ser muy dolorosa...” (pág. 105, Vol. II).

16 Domingo del Monte, a cuyas tertulias concurreó Cirilo Villaverde, escribió al redactor de *El Correo Nacional* de Madrid: “No se extrañe usted que en estos cuadernitos sólo se hable del amor, pues a este estrecho límite está reducida lo que produce la abejorrada prensa habanera. El escritor, al tomar la pluma, tiene que contemporanizar, primero con el censor regio, después con el sota-censor, que es un oficial militar de Palacio, especie de visor revisor, y por último, con el capitán general; de manera que es imposible tras este triple filtro de las ideas se escape ninguna que valga algo, si puede ofender ya no el espíritu de las autoridades despóticas de la Colonia, pero ni aún la opinión privada de cada uno de estos individuos, por mezquina y ruin que sea” cit. por Imeldo Alvarez García en “La obra narrativa de Cirilo Villaverde”, Cecilia Valdés, *op. cit.*, pág. 28.

17 La ciudad de La Habana entre 1812 y 1830 presenta importantes cambios: los arcos de medio punto ceden lugar a los dinteles rectos y funcionales. Falsos cielorrasos de yesería y áticos de nuevas residencias adornados con florones de cerámica o piedra. Los carruajes de lujo, traídos de Inglaterra y estados Unidos, al igual que las finas telas francesas imponen rasgos particulares. El quitrín reemplaza a la volante. Los teatros aumentan sin que cedan las corridas de toro, el circo, las vallas de gallo y los billares. Los portales se pueblan de población abandonada y los atrios de las iglesias por el Cristo y por la loma del Angel, se atiborran de limosneros.

OBRAS CITADAS

Imeldo Alvarez García “La obra narrativa de Cirilo Villaverde” en Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984.

Reynaldo Arenas, *La loma del Angel*, Miami, Ediciones Universales, 1995.

Erich Auerbach, *Mimesis*, México, FCE, 1996.

Salvador Bueno, “Esclavitud y relaciones interraciales en Cecilia Valdés” en *El negro en la novela hispanoamericana*, La Habana, Letras Cubanas, 1986.

Georg Lukács, *La novela histórica*, México, Era, 1987. Cirilo Villaverde, *La Habana*, Editorial Letras Cubanas, 1982, Vol. I y II.

Manuel Moreno Fragnals, *El ingenio – Complejo económico social del azúcar*, México, Siglo XXI, 1978.

Fernando Ortiz *El contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981.

Iván Shulman, “Prólogo” a Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994.

Doris Sommer “Cecilia no sabe o los bloqueos que blanquean” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, 1993, Nro. 38, págs. 249-260.

Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1984, 2Vs.