

EL CONTEXTO SOCIAL DE *CECILIA VALDÉS* Y SUS RELECTURAS DURANTE EL SIGLO XX ENTRE PARODIA HERÉTICA Y APOLOGÍA POLITIZADA

Magali Kabous Duretz

Laboratoire LCE - Université Lumière Lyon 2

Introducción

El clásico cubano *Cecilia Valdés* y *La Loma del Ángel*¹ no está en las bibliografías de las oposiciones, pero junto con dos de sus relecturas², la película *Cecilia*³ y la novela *La Loma del Ángel*⁴, pensamos que se puede considerar como una herramienta de contextualización que favorece la comprensión de una sociedad jerarquizada en plena evolución.

Argumento

La Habana, 1830, Cecilia Valdés, 18 años, es una bella mulata casi blanca. Su sueño mayor es ascender y “adelantar la raza”, casándose con un hombre blanco, Leonardo, hijo de Cándido Gamboa, rico propietario de un ingenio azucarero y traficante negrero. La familia de Leonardo tiene prevista una boda con Isabel Ilincheta, mujer blanca cuya familia posee un cafetal, lo cual corresponde mejor con las ambiciones de los Gamboa y las convenciones sociales. Cecilia por su parte rechaza al mulato José Dolores Pimienta que está enamorado de ella. Una de las claves dramáticas de la novela es que Cecilia es hija ilegítima de Cándido Gamboa. Partiendo de este argumento y de una esfera íntima, la obra y las dos adaptaciones elegidas abarcan un contexto social mucho más amplio, y cabe señalar que Cecilia, hoy figura mítica, a menudo desaparece en las novelas y la película detrás de la descripción precisa y de la denuncia de la sociedad esclavista isleña en la capital tanto como en la plantación.

Tono y perspectiva de cada obra

Se tratará entonces de estudiar *Cecilia* sin Cecilia. Nos vamos más bien a fijar en el contexto social ficcional, y dada la extensión de la novela inicial, nos centraremos

1 VILLAYERDE, Cirilo, (edición de Jean LAMORE), *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, Madrid, Cátedra, 2000, 577 p. (Edición utilizada para las citas).

2 Existen otras adaptaciones - zarzuelas entre otras-, pero elegimos para el presente trabajo dos relecturas que no consisten en meras glorificaciones de Cecilia en detrimento de los demás personajes.

3 SOLÁS, Humberto, *Cecilia*, Cuba, ICAIC, 1982. Nos referiremos exclusivamente a las versiones cinematográficas y no a la versión televisiva.

4 ARENAS, Reinaldo, *La Loma del Ángel*, Miami, Ediciones Universal, 2001, (1ª edición, 1995), 140 p. La primera edición de la novela es una traducción al inglés: ARENAS, Reinaldo, (Traducido por Alfred J. Mac Adams), *Graveyard of the angels*, Nueva York, Avon, 1987, 121 p.

en la jerarquía de la sociedad esclavista y la visión de la explotación del esclavo. ¿Qué expresan estas obras de ficción sobre la realidad histórica, económica, social de la Cuba del siglo XIX (e incluso del siglo XX)? ¿Con qué intenciones reescribir o adaptar este clásico? ¿Por qué el lector del siglo XXI necesitaría el aporte de un contemporáneo suyo? El cuadro sinóptico siguiente resume las informaciones bibliográficas y filmográficas de las obras del corpus estudiado:

Título	<i>Cecilia Valdés o La Loma del Ángel</i>	Cecilia	La Loma del Ángel
Autor / Director	Cirilo Villaverde	Humberto Solás	Reinaldo Arenas
Fecha y lugar de escritura / filmación	1838-1882 (Cuba – EEUU)	1981-1982 (Cuba)	1983-1985 (Nueva York)
Publicación / estreno	1882 (Nueva York)	1982 (Cuba)	1987 (EEUU)

Cirilo Villaverde publica en 1882 en exilio la versión definitiva de su novela *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*. La que era una novela romántica en su versión primitiva de 1838⁵ se vuelve más costumbrista y abolicionista en su forma definitiva en la cual se propone describir todos los mecanismos de la sociedad esclavista. Las intenciones del autor y el sentido del deber del escritor son parecidos a los que expresaba Antonio Zambrana al declarar en *El Negro Francisco*:

Consideramos más importante auscultarla para darnos cuenta de los sentimientos que hierven en su corazón y saber por qué se vicia el aire de sus pulmones y por qué se produce la asfixia moral; género de investigaciones que puede no ser muy simpático, que puede llegar a mirarse como un servicio lúgubre, pero que es un servicio necesario.⁶

En 1981-1982, cuando emprende su largo trabajo sobre su película *Cecilia*, Humberto Solás es ya un cineasta histórico del Instituto nacional de cine⁷, integrado en una sociedad que se autodefine como mestiza. Existen varias versiones de esta película: una de dos horas presentada en el festival de Cannes, una más larga para estreno cubano y una versión televisiva de seis horas. La repetición del ejercicio de adaptación en distintos formatos revela la clara obsesión del director por la obra decimonónica. En las tres versiones, la película contiene una doble apología: la de la mulata Cecilia así como la de la herencia africana en Cuba. Antes de la rehabilitación tardía de *Cecilia*, cabe señalar que su estreno ha desatado polémicas diversas y fue para el cineasta durante años una obra maldita⁸. Por fin, Reinaldo Arenas redacta en 1987 *La Loma del Ángel*.

5 VILLAVERDE, Cirilo, *La primitiva Cecilia Valdés*, (cuento publicado en *La Siempreviva* en 1839), in *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972, Tomo II, p. 387-417.

6 ZAMBRANA, Antonio, *El Negro Francisco*, La Habana, Letras Cubanas, 1978, (1ª edición, Chile, 1875), 146 p., p. 134.

7 El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), creado en marzo de 1959.

8 Reproduzco aquí un largo fragmento de una entrevista con Humberto Solás ya que describe este proceso de rechazo por razones variadas y la rehabilitación de la película. Además, el cineasta expresa sus motivos de satisfacción a pesar de las críticas negativas:

“Y sobrevino la catástrofe de incomprensión. La película se convirtió en película maldita, y película

De hecho, es una obra de encargo para una amiga profesora. Arenas ya había reescrito el *Lazarillo de Tormes* para sus estudiantes, y dado el éxito de este primer ejercicio, esta amiga le pidió que hiciera lo mismo con el clásico cubano. El tono es absolutamente libre, hasta herético, y la exageración se pone al servicio de la denuncia.

En una perspectiva comparatista, cabe fijarse desde el inicio en los tres títulos elegidos para las obras: él de Solás más centrado en la figura femenina como absoluto, hasta el extremo de Arenas que borra el nombre de la famosísima mulata – “Marianne cubana”⁹ según Jean Lamore– para explorar más ampliamente el contexto y los márgenes. Las intenciones de adaptación son distintas y claramente expuestas por los dos autores. Arenas pretende devolverle su libertad a Villaverde, entre la “parodie”¹⁰ y el “travestissement burlesque”¹¹ de Gérard Genette. En su introducción titulada “Sobre la obra”, el escritor propone su contrato y justifica su recreación: desea desarrollar lo que la novela inicial tan sólo sugiere, ver más allá del “cuadro de costumbres de su época” y del “alegato antiesclavista”

[...] es mucho más que eso. La obra no es solamente el espejo moral de una sociedad envilecida (y enriquecida) por la esclavitud así como el reflejo de las vicisitudes de los esclavos cubanos en el pasado siglo, sino que también es lo que podría llamarse "una suma de irreverencias" en contra de todos los convencionalismos y preceptos de

iconoclasta en el peor sentido, decían que yo había desbaratado la imagen de una novela. Que yo la había transgredido negativamente, o había apasionados defensores, que eran los menos. Y muchos se quedaron callados, pero la prensa, mayoritariamente, se opuso a la película, y en las instancias gubernamentales, había mucha desazón y mucha consternación por lo que había ocurrido. Es decir que la película desató una furia de conservadurismos, por todos lados, una explosión de conservadurismo, más allá de que la película fuera buena o mala. Estaba discutiendo más que nada la procacidad mía o la justeza mía de hacer una versión libre donde yo introducía los elementos que yo suponía que el escritor había escamoteado. Eso provocó una crisis institucional en el cine cubano, al punto de que yo inclusive hubo días que no salía a la calle porque me encontraba con personas que lo mismo me halagaban por la película, que me insultaban. Pero la vida es como es, y pasaron nada más que unos quince años, y la misma crítica, o muchos de aquéllos, cuando salió el serial finalmente a la televisión por capítulos, me dieron el premio al mejor serial televisivo del año, ahora todo el mundo habla mejor de la película. En la Universidad de Santiago de Cuba, y de otras ciudades del país, está en la cátedra de estudios cubanos, es obligatoria la visión de la película, y es fuerte la polémica que desata entre los estudiantes de literatura, de historia, etc. Y ya se ha institucionalizado. Pasó un breve tiempo, yo tuve la satisfacción en vida de recibir como retribución la aceptación de esta obra. Pero en un momento fue muy feroz la acometida en contra. Hubo hasta un crítico de cine que dijo que era una película psicoanalítica, contestataria, que impugnaba la idea marxista, que hacía la apología de Freud, que era perversa, que era una aberración cultural, etc. Pero a mí me encantó. Sufrí mucho, pero al mismo tiempo me decía, Dios mío, ahora entiendo la importancia del cine. ¡Si alguien me hubiera dicho! Ahora yo comprendo, porque yo te digo que durante un mes se habló más de cine que de béisbol, que de pelota, o de política, o de otras cosas. Se habló de una película. Fue la protagonista durante más de un mes de la vida nacional. No es poca cosa para un país que siempre está envuelto en polémica y en debate muy fuerte.” Fragmentos de la entrevista con Humberto Solás en Gibara en abril de 2005, in KABOUS, Magali, *Ecriture filmique, écriture littéraire. Chemins croisés de l'identité cubaine*, Universidad Toulouse 2 – Le Mirail, Tesis de doctorado bajo la dirección del Profesor Jacques GILARD, 2006, 793 p, p. 687-689, inédita.

9 “[...] se ha convertido en una especie de “Marianne” cubana que encarna la nación mestiza y las virtudes de dignidad y soberanía de la mujer cubana. Estamos muy lejos del tópico inicial de mujer fácil y fatal”, in LAMORE, Jean, “Fácil/fatal: representaciones de la mujer caribeña y el discurso europeo”, *La Mujer caribeña y su imagen*, Santiago de Cuba, Ediciones Santiago Universidad de Oriente, 2002, 58 p., p. 51.

10 “ [...] modifier le sujet sans modifier le style [...]”, GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 35.

11 “ [...] modifier le style sans modifier le sujet [...]”, *Ibid.*, p. 35.

aquella época (y, en general, de la actual) a través de una suerte de incestos sucesivos.

Arenas, cual revelador que dilata o condensa, pero permaneciendo fiel a los episodios clave, quiere a la vez magnificar lo bello y amplificar lo feo para despertar al lector. Solás es aficionado a las trayectorias individuales metonímicas de los destinos colectivos, sea en su obra maestra *Lucía* en 1968 como en *Cecilia*. También quiere que aflore lo no dicho, pero su mayor intención es enaltecer la contribución de la cultura africana a la identidad sincrética del cubano.¹² Desde el primer minuto de la película, el epígrafe expone claramente esta intención:

Durante la primera mitad del siglo XIX la isla de Cuba es aún colonia de España. En el país antillano la riqueza la proporciona el trabajo de los esclavos traídos de África, quienes traen sus hábitos de vida y ritos religiosos que se funden con la tradición hispánica.

De esta mezcla de culturas surge una nueva nacionalidad y, con ella, el inicio de la gesta independentista del pueblo.

En este epígrafe que mezcla hechos históricos, elementos económicos y especificidades culturales, queremos insistir en la noción de “nacionalidad”, repetida en la cita siguiente con el sustantivo “cubanía”. Las aclaraciones dadas por el propio director completan el mensaje del rótulo inaugural:

[...] la película se inspira no sólo en el libro sino que se inspira en el prólogo de Cirilo Villaverde¹³ donde dice que por la zona de escamotear la censura y de que su novela sea leída por sus contemporáneos, estando él en vida, ha omitido muchos aspectos de la historia del país [...]. Pues lógicamente, ¿de qué está hablando él? Está hablando de la Conspiración, de los gérmenes de la toma de conciencia de los hacendados criollos, la inevitabilidad de la guerra, las necesidades de modernizar las factorías azucareras, comprender y salir de la etapa digamos romana de la esclavitud, y adelantar el país, adelantar una nación, la independencia económica (el florecimiento económico) como base para una independencia nacional. Esto en la novela de Villaverde no está, pero tú sientes que está latente en los personajes.

Yo a partir de varias lecturas de la novela, la dejé a un lado. Comencé a hacer el guión, retomé capítulos que me parecían los capítulos más brillantes en cuanto a ese doble juego de expresar una nación que nace y la urdimbre latente, una cubanía, eso lo copié.¹⁴

Claramente, Solás ha contrarrestado la autocensura politizando más abiertamente a sus personajes y su película.

Tres visiones de la sociedad esclavista jerarquizada

Exhaustividad

12 Colmando, dicho sea de paso, la ausencia relativa de los directores / personajes principales negros en la filmografía cubana revolucionaria hasta hoy. Retrato las tradiciones y leyendas, subraya el hecho de que sólo aparezcan de forma anecdótica o folklórica en otras películas.

13 Para leer este prólogo, que no aparece en muchas ediciones, el lector se debe referir a una edición cubana específica: VILLAVERDE, Cirilo, *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, (edición de Andrés B. Couselo), La Habana, Instituto Cubano del Libro, Ediciones Huracán, Tomo I, 1972, p. 73-79.

14 Fragmentos de la entrevista con Humberto Solás en Gibara en abril de 2005, in KABOUS, Magali, *op. cit.*, p. 686-687.

A pesar del nombre de la mulata y de un sitio habanero preciso en la portada, la novela de Villaverde tiende hacia la exhaustividad en su descripción atenta de la sociedad. Explorando los universos urbano y campesino, el escritor presenta de forma individual a distintos personajes que ocupan puestos variados. Ahonda en el mundo de los negros esclavos, cuyos nombres nos revelan la región de donde vienen en África. En el ámbito rural, están más bien presentados como grupos, los que sirven en la casa y los que trabajan en el campo¹⁵ Describe precisamente las jerarquías internas y las actuaciones crueles de los mayores. No olvida por supuesto al grupo de los cimarrones. En el contexto urbano, tiende hacia una mayor individualización de los esclavos y empleados. Conocemos por ejemplo las historias personales de Dionisio el cocinero, de Tirso, Dolores, María de Regla, la nodriza castigada, separada de su familia y mandada al ingenio, víctima del adulterio de Cándido Gamboa, del joven al servicio de Leonardo, Aponte, etc. Por fin, en la Habana viven negros libres como por ejemplo Tondá, un suboficial, capitán de policía. Los personajes negros tienen niveles muy distintos de educación que Villaverde intenta reflejar en particular imitando su hablar. Por fin, se exponen tanto los castigos físicos que padece el esclavo como su sufrimiento psicológico. La exhaustividad de Villaverde también se aplica a su descripción de los grupos de blancos (españoles peninsulares, criollos, ingleses) y de mulatos. Esta escritura metódica garantiza la diversidad de diálogos y situaciones entre oligarcas, conspiradores, víctimas, etc. Refuerza el realismo de su obra al incluir entre los personajes de ficción a personajes históricos y detalles contextuales reales, procedimiento retomado por Arenas. Dicha exhaustividad transforma estas ficciones en documentos preciados.

Justificación y denuncia

La denuncia de la esclavitud por Villaverde se hace mediante la exposición de los argumentos clásicos de los esclavistas. El narrador extradiegético omnisciente repite las opiniones de la época y resume la representación de los negros condensada en unos prejuicios insultantes:

(Habla el narrador) Para el amo en general, el negro es un compuesto monstruoso de estupidez, de cinismo, de hipocresía, de bajeza y de maldad; y el solo medio de hacerle llenar sin murmuración, reparo ni retraso la tarea que tiene a bien imponerle, es el de la fuerza, la violencia, el látigo. El negro quiere por mal, es dicho común entre los amos.¹⁶

(Habla Rosa) Y, si bien se mira, lejos de hacer Gamboa nada malo o feo, hace un beneficio, una cosa digna de celebrarse, porque, si recibe y vende, como consignatario, se entiende, hombres salvajes, es para bautizarlos y darles una religión que ciertamente no tienen en su tierra.¹⁷

En la novela, la criolla Rosa y el español Cándido Gamboa encarnan la voz de los negreros, cristianos que tenían que justificar moralmente su comercio. Falsamente ingenua, la esposa pregunta:

[...] no atino a comprender por qué se ha de oponer Inglaterra a que nosotros

15 Se solía mezclar a africanos de distintas etnias para reducir los riesgos de alianzas y conspiraciones.

16 VILLVERDE, Cirilo, *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, op. cit., p. 457.

17 *Ibid.*, p. 188.

traigamos salvajes de Guinea. ¿Por qué no se oponen también a que se traiga de España aceite, pasas y vinos? Pues halla más humanitario traer salvajes para convertirlos en cristianos y hombres que vinos y esas cosas que sólo sirven para satisfacer la gula y los vicios.¹⁸

Su marido le contesta, recurriendo a los argumentos aristotélicos de la Contienda de Valladolid en 1550:

[...] tú te has figurado que los sacos de carbón sienten y padecen como nosotros. No hay tal. [...] Y dale con creer que los fardos de África tienen alma y que son ángeles. Esas son blasfemias, Rosa [...]. Pues de ahí nace el error de cierta gente... Cuando el mundo se persuade que los negros son animales y no hombres, entonces acabará uno de los motivos que alegan los ingleses para perseguir la trata de África.¹⁹ Todos han nacido para la esclavitud, ésa es su condición natural; en su mismo país no son otra cosa que esclavos, o de unos pocos amos o del demonio.²⁰

Para Cándido Gamboa, la pérdida de su barco Bergantín *El Veloz* perseguido por los ingleses sería peor que la de los quinientos africanos que transporta, y no vacila en sacrificar a algunos en condiciones inhumanas antes de arriesgar un barco tan lucrativo o su tripulación. Confiada, la familia Gamboa de la novela teme más el estancamiento de sus fuentes de abastecimiento en mano de obra que cualquier revuelta en el suelo cubano.

El racismo no sólo se encuentra en las palabras de los personajes. En la versión primitiva de *Cecilia* por ejemplo, leemos todavía huellas de un racismo clasista del propio autor, por ejemplo cuando describe a su heroína “en pos de la incitativa música de un baile, a los que desde niña se mostró aficionada; (en esto, no desmentía su raza)”²¹ En el capítulo V de la IIª parte de la versión definitiva, Villaverde se opone a la ideología de los negreros cuando escribe acerca de un esclavo: “Así reflexionaba él, y así poco más o menos reflexionaban todos sus compañeros, a quienes Dios, en su santa merced, no había negado un alma pensante”.²² La denuncia de Villaverde significa una primera empresa de rehabilitación de los africanos, completada por Solás cuando decide colocar la cultura africana en el centro de su sistema metafórico. En cuanto a Arenas, retoma los vocablos ya leídos en la obra de Villaverde: “perros”, “bultos del África” o “saco de carbón”, pero él se preocupa aún menos por los matices, opta por el maniqueísmo y un humor ácido para denunciar el racismo:

Isabel Ilincheta [...] tomó su enorme látigo y comenzó a repartir golpes sobre todo el promontorio humano, ya que era muy difícil entre tanta confusión y oscuridad dar en el blanco (y en la negra) deseado.²³

Las partes “En el campo”

Villaverde acusa de distintas maneras: expresándose personalmente o a través de personajes como el sastre Uribe, pero sobre todo dedicando una parte completa a la

18 *Ibid.*, p. 269-270.

19 *Ibid.*, p. 273.

20 *Ibid.*, p. 447.

21 VILLAVERDE, Cirilo, *La primitiva Cecilia Valdés*, op.cit., p. 409.

22 VILLAVERDE, Cirilo, *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* (edición de Jean Lamore), op. cit., p. 259.

23 ARENAS, Reinaldo, op. cit., p. 72.

descripción de la vida en las plantaciones que conoce bien por ser hijo de un médico de ingenio. Los dos siguientes cuadros sinópticos resumen la estructura global de las novelas²⁴ y el tercero señala cuáles son las secuencias rurales según las distintas versiones de la película:

Cirilo VILLAYERDE, <i>Cecilia Valdés o La Loma del Ángel</i>, Estructura global			
Primera Parte	Segunda Parte	Tercera Parte	Cuarta Parte
12 capítulos	17 capítulos	9 capítulos	7 capítulos
133 p.	191 p.	138 p.	105 p.

Reinaldo ARENAS, <i>La Loma del Ángel</i>, Estructura global						
“Sobre la obra”	“Primera parte (La Familia)”	“Segunda Parte (Los Negros y los Blancos)”	“Tercera parte (Los Blancos y los Negros)”	“Cuarta parte (En el campo)”	“Quinta parte (El regreso)”	“Conclusiones”
	7 capítulos	6 capítulos	9 capítulos	6 capítulos	4 capítulos	2 capítulos
2 p.	20 p.	17 p.	32 p.	23 p.	18 p.	5 p.

Humberto SOLÁS, <i>Cecilia</i>, Secuencias rurales	
Versión larga para cine, 1982, 171’	01:42:12-02:02:31 (20 minutos)
Versión festival de Cannes, 1982, 131’	01:17:00-01:21:44 (4 minutos y 40 segundos) 01:23:54-01:32:49 (9 minutos)

Estas partes permiten realmente adentrarse al mundo de los esclavos, dejando de lado la historia de amor de Cecilia y Leonardo. Se visitan dos explotaciones: primero, *La Luz*, el cafetal de la familia Ilincheta, donde la relación esclavo lleno de gratitud-amor benévolo es puro paternalismo, luego *La Tinaja* el ingenio azucarero de los Gamboa²⁵. En éste, se ejerce una violencia permanente: explotación, violaciones, explosiones de ira de los amos, mayores demasiado diligentes, injusticia, etc. El esclavo del campo es el último eslabón de la escala social y el ingenio es un mundo cerrado, aislado, en el cual se logra mantenerlo en un sistema feudal, sometido a los caprichos de los superiores. Villaverde lo compara a menudo con un infierno a pesar de nombres poéticos como “Ingenio Unión”, “Ingenio La Amistad”, “Ingenio Armonía”.²⁶ Defiende la teoría según la cual el sistema esclavista contamina a todos los que incluye:

Como si el negro fuese malvado por negro y no por esclavo. Como si tratado como

24 En negrita, en los dos primeros cuadros, las partes cuya acción se desarrolla en el campo.

25 Ya se ha impuesto el azúcar sobre el tabaco.

26 Ejemplos sacados de grabados presentados en MEGEVAND, Sylvie, *Cuba et son image : les représentations paysagères dans la lithographie et la presse insulaires (1838-1861)*, tesis de doctorado, dirigida por Jacques GILARD, Toulouse, Universidad Toulouse II, 2000, 519 p.

bestia se extrañara que se portara a veces como fiera.²⁷

[...] pero eso tenía de perversa la esclavitud, que poco a poco e insensiblemente infiltraba su veneno en el alma de los amos, trastornaba todas sus ideas de lo justo y de lo injusto, convertía al hombre en un ser todo iracundia y soberbia [...].²⁸

Hasta sugiere que se mantiene la esclavitud no sólo por razones económicas, sino también por puro vicio: “En el código no escrito de los amos de esclavos no se reconoce proporción ni medida entre los delitos y las penas. Es que no se castiga por corregir, sino por desfogar la pasión del momento [...]”.²⁹ Villaverde dispone de una aliada de papel, la humanista Isabel Ilincheta. La opinión del escritor emerge detrás de las reflexiones de la joven y su consternación al enterarse del funcionamiento de *La Tinaja*:

¿Habría dicha para el blanco, reposo y contentamiento alguna vez en su vida para el negro, en un país insalubre [sic] y donde el trabajo recio e incesante se imponía como un castigo y no como un deber del hombre en la sociedad? [...] Aquellas fincas colosales que representaban la mayor riqueza en el país, ¿eran los signos de contento y de los puros placeres de sus dueños? ¿Habría dicha, tranquilidad de espíritu para quienes a sabiendas cristalizaban el jugo de la caña-miel con la sangre de millares de esclavos?³⁰

Jean Lamore resume esta suma de testimonios que constituye *Cecilia Valdés*, novela-observatorio: “Más allá de las descripciones, alcanza a presentar los grandes rasgos de lo que podría ser el esbozo de una “psicosociología” del amo y del esclavo”³¹. La primera mitad del siglo XIX es un momento de masificación de la esclavitud, y Villaverde evoca para el ingenio Gamboa en 1830 a unos trescientos esclavos. Recordar que estamos en un momento en que la trata es ya ilegal, el esclavo es el producto estratégico de un comercio amenazado y vigilado, hasta cierto punto. Como bien lo subraya Doña Rosa: “¿Los riesgos? No son muchos comparados con las ganancias que se obtienen.”³², Gamboa remata, recordando el dicho: “[...] hecha la ley, hecha la trampa [...]”.³³ Arenas reduce drásticamente el número de páginas, pero sin sacrificar su objetivo real que es la exageración, respuesta suya a la obsesión realista de Villaverde. Con la brevedad de sus capítulos –entre dos y seis páginas– precipita al lector hacia las implacables conclusiones. La constante hipérbole actúa como un suero de verdad, la aparente irrisión y cierta flema recalcan el horror de la situación para el lector un siglo después. Liberado de las convenciones del siglo XIX, puede escribir a la vez de forma más explícita y más surrealista. Bajo su pluma violenta, tierna o burlona, el lector siente el aspecto exponencial de la esclavitud y de la mortalidad.

Escribir y filmar la muerte

En la secuencia fílmica escalofriante de la visita del ingenio por Isabel y Leonardo, en la cual este último le quiere revelar a su futura esposa la realidad, Solás

27 VILLAVERDE, Cirilo, 2000, *op. cit.*, p. 479.

28 *Ibid.*, p. 479.

29 *Ibid.*, p. 302.

30 *Ibid.*, p. 423-424.

31 *Ibid.*, p. 25.

32 *Ibid.*, p. 256.

33 *Ibid.*, p. 280.

filma la muerte y la tortura mediante unos furiosos travelines, con técnicas filmicas apoyadas (ángulos de filmación impactantes, ritmo de montaje rápido, picados demostrativos). Un largo travelín muestra a numerosos esclavos muertos o inconscientes encadenados contra una pared sucia. La visita acaba sobre un picado impresionante y una doble figura crística. En el cañaveral, dos esclavos desnudos, un hombre y una mujer atados en la cima de una cruz de madera bajo un sol aplastante dominan a Leonardo e Isabel quienes los miran como petrificados. Al contrario de esta tonalidad trágica, una especificidad de la novela de Arenas es el recurso a varios tipos de humor, desde lo burlesco visual hasta la caricatura y el humor más negro. Su desenvoltura a la hora de matar a sus personajes, negros en su mayoría, es extrema. Veamos algunos ejemplos. Al abrir un capítulo, leemos en una frase aparentemente inocente de exposición:

Los estentóreos ronquidos que la familia Gamboa exhalaba, poniendo en fuga a veces a todos los animales de la cuadra y hasta a centenares de esclavos que de inmediato eran capturados o exterminados por Tondá, fueron interrumpidos por la llegada de una antigua y enorme volanta [...].³⁴

Más tarde, en medio de un capítulo como si fuera un hecho anecdótico:

Por lo que Don Cándido, con voz potente, mandó a Toto, un negro adolescente que hacía de paje de Leonardo, a que lo despertara.

En un chistar subió el negro a las habitaciones del señorito y aún más rápidamente bajó, aunque muerto, cayendo en el mismo centro del salón donde se conversaba animadamente mientras se tomaba el chocolate de la tarde.

- ¡Ay, este Leonardito...! se quejó doña Rosa melindrosamente mientras contemplaba el cadáver del negrito-. Siempre se despierta de muy mal humor.³⁵

Las secuencias de baile también cuentan con sus víctimas:

Hacía ya más de cinco horas que se bailaba frenéticamente y nadie daba señal de cansancio. Ciertamente algunas negras centenarias habían caído muertas entre la confusión de pies de los danzantes.³⁶

Último ejemplo, cuando concluye un capítulo sobre este balance de víctimas en el cual se jerarquizan las pérdidas:

Sucumbieron, exactamente, en aquella contienda, por la parte de la casa Gamboa: 99 perros de raza, 17 perras barrigonas, 1208 árboles frutales, 50 caballos y 326 esclavos. [...].

Cifras de Isabel Ilincheta –sin contar las mujeres ni los niños, naturalmente.³⁷

Parece que el escritor desdramatiza pero este tono falsamente ligero, esta generosidad en lo macabro, traduce la insensibilidad de la sociedad esclavista y la ausencia de consideración del valor de la vida. La inhumanidad es paroxística en la secuencia de la primera utilización de la máquina de vapor en el ingenio, prueba de la prosperidad de la Tinaja, ya que todavía eran pocas las máquinas en Cuba en aquel

³⁴ ARENAS, Reinaldo, *op. cit.*, p. 56.

³⁵ *Ibid.*, p. 58.

³⁶ *Ibid.*, p. 40.

³⁷ *Ibid.*, p. 101.

entonces. En nombre de la modernización, se sacrifica en esta escena atronadora a un número increíble de esclavos, transformados en hombres-cañón, convencidos de que pueden volver a África:

Se produjo entonces un insólito estampido y de inmediato, impelido por la violencia del vapor condensado, el negro, dejando una estela de humo, voló por los aires, elevándose a tal altura que se perdió de vista mucho más allá del horizonte. Se oyó otro cañonazo y un segundo negro atravesó también el cielo. Un tercer estampido y otro negro se confundía ya con el azul.³⁸ [...]

Vestidos con lo mejor que tenían - trapos rojos o azules - se introducían en el tubo de escape y una vez en el aire, sin duda enardecidos por la euforia y el goce de pensar que al fin volaban a su país, ejecutaban cantos y bailes típicos con tal colorido y movimiento que constituyó un espectáculo verdaderamente celestial, tanto en el sentido figurado como real de la expresión... Naturalmente, el hecho de andar por los aires los dotaba de una ingravidez y de una gracia superiores, permitiéndoles realizar movimientos, giros y piruetas, enlaces y desenlaces, mucho más sincopados y audaces que los que podían haber hecho en la tierra. También las canciones y el tam tam de sus instrumentos alcanzaban allá arriba sonoridades más diáfanas que estremecían con su frenético retumbar hasta las mismas nubes. [...]

Al mismo tiempo, una luna abultada y plena (al parecer cómplice de los fugitivos) hizo su aparición. Flor de la noche abierta, iluminada y gigantesca, reflejó en su pantalla los pequeños puntos negros y convulsos que en la altura desaparecían a toda velocidad, como si una intuición desesperada les hiciese buscar en otro mundo lo que en éste nunca habían encontrado. [...]

A media noche, cuando llegaron las tropas y a balazos lograron reducir a escombros la infernal máquina de vapor, miles de negros habían cruzado por los aires el extenso batey, estrellándose sobre montañas, cerros, palmares y hasta sobre la lejana costa.³⁹

Esta poética del exceso denuncia la relación perversa entre innovación tecnológica y valor del capital humano y evidencia el grado de desesperación.

Frente a los esclavos, los blancos aparecen como clase social moribunda

En la película, los códigos visuales empleados expresan claramente la opinión de Solás en cuanto a dónde se sitúa la esencia y el porvenir de Cuba. Si los negros mueren para que los blancos puedan vivir mejor, los que realmente tienen vocación a desaparecer son los segundos. La estética global lo ilustra mediante oposiciones básicas. Solás opta por una luz suave y amarillenta para filmar a los negros y mulatos cuando inunda de una luz cruda, reveladora de los defectos, al grupo de los fantasmas blancos. En unos primeros planos sobrecogedores, Leonardo Gamboa aparece como mero vampiro que chupa la sangre de Cuba. Los colores refuerzan la oposición. Para los negros y mulatos, en clara referencia a la tierra madre, se utilizan unos filtros ocre, marrones, rojizos y calientes que contrastan con un blanco y negro binario y mórbido, tanto en la ropa de los Gamboa e Ilincheta como en los decorados fríos de sus casas y lugares de culto. La forma de vestir de la sociedad agónica de los blancos, supuestamente elegante, evoca ante todo un traje de duelo permanente. Asimismo, encontramos estas referencias cromáticas en *El Negro Francisco* cuando la descripción de un amigo del amo Carlos: “Era en extremo delgado, de un color más bien viscoso

³⁸ *Ibid.*, p. 95.

³⁹ *Ibid.*, p. 96-97. (Subraya Arenas).

que blanco, ojos desteñidos, aunque se conocía que habían sido verdes.”⁴⁰ El diablo, proteiforme, ya no es negro, sino blanco. Sin embargo, sigue vigente la obsesión del blanqueamiento, tema recurrente en las conversaciones en casa de Cecilia. La heroína de Villaverde y Solás está sometida a constantes presiones de parte de las demás mujeres de su hogar. De hecho, Cecilia es la única capaz de garantizarles una vida mejor, aceptando la posición de mera concubina de un hombre blanco, pero ella no se resigna a aceptar una situación oficiosa. Una vez más, Arenas toma la situación del blanqueamiento al pie de la letra y Cecilia, ingenua, pensando que le puede ocultar a Leonardo sus orígenes africanos, pinta literalmente a su bisabuela, a pesar de la resistencia de esta última, antes de recibir la visita del galán.⁴¹

Para terminar con las técnicas cinematográficas más frecuentes en *Cecilia*, aludiremos a los movimientos de cámara y la puesta en escena. Los movimientos en general son más dinámicos y fluidos para filmar al grupo de la gente de color, y se recurre más al plano fijo para los blancos. Esta diferencia de vitalidad se puede observar comparando las secuencias muy estratégicas de fiestas –siendo los bailes reservados a los blancos más lentos y uniformes– o las secuencias de procesiones paralelas, las católicas inquietantes y las afrocubanas bulliciosas y transgresivas.

Otra prueba de decadencia, el incesto

Directamente conectado con el altísimo grado de mestizaje de la sociedad, el incesto está presente directa o indirectamente en la literatura antiesclavista y genera un sentimiento claustrofóbico. Única excepción, Solás lo ha borrado para centrarse en otras realidades socioeconómicas. Pero en la novela de Arenas, la predominancia del incesto sirve para romper definitivamente con el aspecto romántico. Instala un ambiente pesado relacionado con el tabú ancestral pero al mismo tiempo una sensualidad omnipresente y provocadora. Son nueve las situaciones incestuosas en su breve novela. Si añadimos los casos de Edipo mal resueltos, el lector observa a una sociedad viciada, hipócrita, suicida que está en un callejón sin salida, a punto de vivir la revolución antiesclavista y más tarde su camino hacia la independencia.

La explosión social inminente, impostergable ya, se evidencia en las secuencias oníricas de la película, en particular en la secuencia clave de la revuelta (soñada por Isabel) de los esclavos en el ingenio⁴², que revela la carga de la película así como su intención principal. En esta secuencia ideada para la película, asistimos al castigo apocalíptico, la venganza catártica que termina con toda la familia Gamboa. Las numerosas secuencias oníricas del largometraje, todas pesadillas, dan las claves de la película y constituyen de hecho secuencias premonitorias.

40 ZAMBRANA, Antonio, *op. cit.*, p. 53.

41 “- Cecilia, hija, siempre he sido negra y me gusta serlo. Déjame al menos morirme con esta color.”

- ¡Cómo! –se ensoberbeció la bisnieta-. ¡Esto es el colmo! ¡Así que te convierto en un ser humano y aún protestas?” ARENAS, Reinaldo, *op. cit.*, p. 77.

42 En la versión larga cinematográfica de la película, esta secuencia ocupa el espacio siguiente: 01:56:00-02:02:25. En la versión televisiva, la narración de la pesadilla dura más de diez minutos.

Conclusiones, sincretismo e identidad de la futura nación

Al final, las obras conforman un sistema. ¿Por qué reescribir un clásico? ¿Simplificación? ¿Reactualización? ¿Vulgarización? De cierta manera, pero Solás y Arenas también se proponen prolongar el clásico con el fin de reactivar la indignación, actualizar los debates y las huellas en el imaginario colectivo. Se han explorado pistas en función de la evolución de la recepción.⁴³ El lector/espectador dispone hoy entonces de un palimpsesto que ha ido transformando las connotaciones del personaje de la mulata.

Para caracterizar la identidad cubana, recordemos el pensamiento expuesto por Fernando Ortiz en 1940:

La verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones. [...] Y cada inmigrante como un desarraigado de su tierra nativa en doble trance de desajuste y de reajuste, de desculturación o exculturación y de aculturación o inculturación, y al fin de síntesis, de transculturación.⁴⁴

Cierta tendencia de la literatura esclavista consistía en atribuirle al personaje del esclavo la cultura blanca o una ausencia de cultura, denegándole la tercera opción, o sea el reconocimiento –que implica la previa comprensión– de su propia cultura. Dos formas de racismo se sumaban, según los términos de Etienne Balibar, un racismo de “eliminación” que se traducía por una tentativa de blanqueamiento de la sociedad por parte de los blancos para diluir la componente negra, y un racismo “de explotación” que desembocaba en una compartimentación de la sociedad⁴⁵. Para contrarrestar esta ceguera, el primer objetivo de Solás, más allá de su aparente fascinación por el personaje de la mulata, es filmar un homenaje a la cultura africana para devolverle su sitio en la construcción identitaria. En la Cuba de 1982, esta “apología de la religión popular”⁴⁶ era todavía necesaria y problemática.⁴⁷

En las secuencias finales, predomina claramente un trio de personajes, la mulata Cecilia disfrazada de Oshún por la muchedumbre, el negro Pimienta disfrazado de Changó para llevar a cabo la venganza sobre el blanco Leonardo, que resulta ser el

43 Los finales de las tres obras están llenos de significado. En la obra fuente de Villaverde, nace una nueva niña ilegítima, que repetirá la historia de su madre. Pasando de amante a madre, Cecilia pierde interés para Leonardo. En la película de Solás, Pimienta asesina a Leonardo y Cecilia se suicida. En este caso, la ausencia de descendencia da por terminadas las dos ramas, dejando un espacio vacío para otras generaciones. Arenas, una vez más, propone la situación paroxística: no sólo nace la hija de Leonardo sino que Leonardo también tiene un hijo póstumo, fruto de la casi violación de Isabel frente al altar. Abre la vía a potenciales incestos.

44 ORTIZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1978, 595 p., p. 91-92.

45 "[...] un racisme d'extermination ou d'élimination ("exclusif"), et un racisme d'oppression ou d'exploitation ("inclusif"), l'un visant à purifier le corps social de la souillure ou du danger que représentaient les races inférieures, l'autre au contraire à hiérarchiser, à cloisonner la société. " Plusieurs racismes peuvent se cumuler selon l'époque et la situation du pays.

BALIBAR, Etienne, "Racisme et nationalisme", en BALIBAR, Etienne, WALLERSTEIN, Immanuel, *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*, París, La Découverte, 1997, p. 57-58.

46 Fragmentos de la entrevista con Humberto Solás en Gibara en abril de 2005, in KABOUS, Magali, *op. cit.*, p. 688.

47 Paradójicamente, escuchamos muy poco la voz de los esclavos negros en la película, cuando en cambio, en las novelas de Villaverde y Arenas, se intenta reproducir fonéticamente su forma de hablar.

intruso. La ecuación solasiana del futuro de Cuba excluye al blanco, frívolo y desprovisto de conciencia política para mitificar a los dos futuros actores de la independencia del país.

La esencia de las tres obras radica en la denuncia, pero las relecturas permiten una adaptación del mensaje en función de las vivencias propias. La Cecilia de Solás es la personificación de la identidad sincrética, la de Arenas es metáfora de toda Cuba y medio de denuncia de una situación personal. En el texto final de la novela, estos pensamientos de Pimienta dirigidos a Cecilia, también podrían ser las palabras dirigidas a Cuba por el autor exiliado y enfermo:

¿Alguien querrá poseerla por la fuerza? ¿Alguien por la fuerza la estará poseyendo en estos momentos? ¿O se habrá entregado por miseria o sencillamente por puro placer mientras yo, escondido, acosado y deambulando la nombro? [...] ¿sufrirá ella al pensar cuánto frío estoy pasando, cuántos peligros arrastro a cada instante, qué calamidad verdaderamente sin consuelo es ésta de vivir prófugo, durmiendo a la intemperie, comiendo lo primero que encuentre, escondiéndome en cualquier hueco o cueva llenos de alimaña? [...] ¿habrá por lo menos comprendido cuánto la quiero? ¿En su dolor habrá sitio para el mío? ¿Me habrá entendido? ¿Me habrá perdonado? ¿Sabrá ahora como lo sé yo, lo que es realmente un gran amor? ¿Sabrá que a pesar de todo soy casi feliz por el solo hecho de existir así, hambriento, prófugo, condenado y acorralado, pero sabiendo que en algún lugar ella también existe y por una u otra razón en mí a veces tiene que pensar?... [...] porque un gran amor no es sosiego ni satisfacción, sino renuncia, lejanía, y sobre todo, persecución de que el objeto amado sea feliz aun cuando para ello tengamos que entregarlo a los brazos de nuestro rival... Ahora que he matado a mi rival, lo comprendo.

Nueva York, 1983 – 1985⁴⁸

48 ARENAS, Reinaldo, *op. cit.*, p. 139-140.