

24 6

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



Literatura y sociedad en la Novela

CECILIA VALDES

*Cecilia Valdes*



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
CENTRO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Tesis que para obtener el título  
de Licenciado en Estudios  
Latinoamericanos

presenta

JAIME SANDOVAL ALVAREZ

México 1984



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

TABLA DE CONTENIDO

	PAG.
PRESENTACION -----	1
I. <u>Cecilia Valdés</u> ante la crítica. -----	10
1.1 <u>Cecilia Valdés</u> : Literatura o subliteratura. ---	13
1.2 <u>Cecilia Valdés</u> y los problemas del género. --	21
1.3 <u>Cecilia Valdés</u> : novela testimonio. -----	27
II. Literatura y Sociedad. -----	33
2.1 El arte en el contexto social. -----	33
2.2 La particularidad como categoría central de la estética. -----	38
2.3 La especificidad del trabajo literario. ----	44
2.4 Características centrales de la producción literaria. -----	50
2.5 La novela histórica. -----	56
III. La transformación de la economía y la socie-- dad durante el período 1790-1830. -----	67
3.1 Cuba en el contexto mundial. -----	67
3.2 Transformación de la estructura agraria. ----	74
3.3 La industria azucarera. -----	82

	PAG.
3.4 El café y la industria del tabaco. -----	89
3.5 El tráfico negrero. -----	98
3.6 Las relaciones comerciales. -----	104
3.7 Repercusiones sociales de la transformación- económica. -----	107
IV. <u>Cecilia Valdés</u> : Testimonio Literario. -----	114
4.1 La cuestión de los personajes y los ambientes.	116
4.1.1 La oposición Cecilia Valdés/Isabel Ilincheta.	117
4.1.2 La contradicción Leonardo/Pimienta-Meneses- Solfa. -----	137
4.1.3 La cuestión de Cándido Gamboa frente a negros y mulatos. -----	174
4.1.4 El triángulo de la explotación: Ciudad/ Inge- nio/ Cafetal. -----	229
4.2 La cuestión del estilo. -----	255
4.2.1 El problema de la forma o la estructura compo- sitiva. -----	261
4.2.2 La cuestión del género. -----	278

4.3	La praxis de la novela. -----	287
4.3.1	Cecilia Valdés en su tiempo. -----	287
4.3.2	Cecilia Valdés en el contexto actual. -----	291
	Obras Consultadas. -----	297

Literatura y Sociedad en la novela Cecilia Valdés.

PRESENTACION

Durante el conflictivo siglo XIX se desarrollaron en la mayor parte de lo que es hoy la América Latina, toda una generación de importantes narradores, herederos de la tradición romántica europea y preocupados por dejar constancia de las transformaciones sociales, económicas y políticas que se estaban produciendo en las formaciones socioeconómicas donde se luchaba por dejar atrás tres siglos de dominación colonial.

La novela Cecilia Valdés, cuya crítica revisaré más adelante, se inscribe en una realidad con evidentes similitudes con la situación de las formaciones socioeconómicas continentales, y al mismo tiempo, con cierto parecido con las circunstancias particulares del resto de las Antillas; todo lo cual le confiere a la isla de Cuba una situación peculiar dentro del contexto Latinoamericano.

Poco conocida por la crítica continental, y a veces maltratada por la revisión poco reflexiva de algunos historiadores literarios hispanoamericanos, Cecilia Valdés o la Loma del Angel, ilustre hija del maestro y escritor Dn. Ciri

lo Villaverde, es una de las obras más ricas en cuanto a contenidos y mejor logradas de la narrativa cubana del siglo XIX.

Sería una labor poco menos que imposible presentar un resumen de la novela en unas cuantas páginas. Si consideramos el vasto panorama y la multitud de personajes que circulan por la obra, podría parecer injusto reducir la narración de Villaverde a los límites estrechos de la trama; sobre todo si se toma en cuenta que la novela no es sólo un "drama pasional" con "tintes folletinescos", como lo han señalado algunos críticos, sino realidad social y paisaje epocal, conflicto personal y colectivo.

Sin embargo, a manera de introducción para el lector poco familiarizado con la obra, me permitiré señalar las principales líneas que cruzan por esta singular muestra de la narrativa hispanoamericana.

"Celilia Valdés" es el nombre de una hermosa mulata quien, en su sangre, habla, sensualidad, mentalidad y color, representa la unión de grupos étnicos y culturas que darían origen a la nacionalidad cubana.

Las relaciones de parentesco ilícito, claro, de Ce

cilia con el padre de una rica familia habanera le permiten al narrador presentarnos, de paso, todo el complejo engranaje de la maquinaria colonial española; expresada en su versión más brutal y represiva: durante la explotación de la caña de azúcar basada en el trabajo esclavo.

Dn. Cándido Gamboa, barón del azúcar, comerciante de maderas y traficante negrero, es el padre adulterino de esta bella hija bastarda y un típico representante de la nueva clase esclavista hacendada. Está casado con una rica criolla, doña Rosa de Sandoval, cuya fortuna, bien "administrada" por este rudo y avesado español, ha crecido hasta permitir la compra de un bergantín, el "Veloz"; de un ingenio, llamado "La Tinaja"; de una considerable dotación de esclavos negros; de relaciones comerciales con capitalistas ubicados en la cercana costa estadounidense; así como una bien servida residencia en la capital de la Isla.

El hijo varón de la familia, Leonardo, es un botarate cuyo tiempo se divide en enamorarse de mulatas, gastar relojes de oro en el bolsillo y obtener reconocimientos académicos no tanto por el mérito de su intelecto, sino por el peso constante y sonante de los duros que con toda liberalidad obtiene de su complaciente madre. Con él, comparten la casa, y su dispendiosa actitud, sus tres hermanas: Antonia, Carmen

y Adela, cuyos caprichos nos permiten asomarnos a la moda de la élite habanera y, de paso, a la situación de los artesanos, sastres y músicos mulatos, ligados con este mundo de lujos y amargos contrastes; todo lo cual es minuciosamente descrita por el hábil costumbrista que había en Villaverde.

En relación directa con la familia Gamboa, se relatan los problemas de las señoritas Ilincheta, Rosa e Isabel. Presentadas como huérfanas de madre, son copropietarias de una ejemplar hacienda cafetalera; esto último debido a los sistemas de trabajo y al trato casi patriarcal que se brindaba a los esclavos negros. La mayor, la virtuosa Isabel, es la administradora de los bienes familiares y la prospectiva esposa del primogénito de los Gamboa.

Cabe mencionar aquí la presencia de dos personajes secundarios ligados con el personaje principal. Diego Meneses y Pancho Solfa, compañeros de escuela y aventuras del joven Leonardo, representan el surgimiento de una nueva clase: la naciente pequeña burguesía intelectual; ésta última se desarrolló como resultado de los cambios estructurales que estaba experimentando la formación socioeconómica cubana. Además, fue entre sus integrantes donde se tomó conciencia de una identidad nacional, donde comenzó a germinar el sentimiento de cubanidad.

Del otro lado, encontramos a la "virgencita de bronce" celosamente custodiada por su abuela "Seña Josefa". Esta anciana parece representar en la novela un insufrible ciclo social de mestizaje, propiciado por el injusto e inhumano sistema de vida impuesto por la oligarquía esclavista; esta conclusión obtenemos al observar que ella misma es mulata, madre de otra mulata -Charo Alarcón-, quien enloquece cuando le es arrebatada su hija recién nacida; a la vez, como si pagara alguna incierta condena, es abuela de otra mulata -Cecilia-, quien, por su parte, repetirá el angustioso ciclo en el transcurso de la acción de la novela.

Seña Josefa vive en la doble cruz de cuidar a su hija, recluida en el Hospital de Paula, y vigilar las actividades y travesuras de su popular nieta.

Al lado de Cecilia encontramos a la intrigante Nemesia, siempre interesada por desviar hacia ella el interés del rico "Leonardito", y con un mal escondido deseo de dirigir las miradas de Cecilia hacia su hermano, el clarinetista José Dolores Pimienta. José Dolores es un personaje singular, muy ligado con la realidad social de la época. Es mulato y artesano -trabaja como oficial en la sastrería de Señor Uribe- a la vez que un afamado músico y director de orquesta. Pimienta se encuentra en una posición peculiar en la novela.

En el plano social, gracias a sus relaciones con su politizado maestro sastre, nos permite asomarnos a la formación de cierta conciencia de clase entre el grupo socioeconómico al que pertenecía Señó Uribe -quien es un típico representante de la naciente pequeña burguesía mulata- y cuya posterior participación en los movimientos armados de liberación es mencionada en la obra. En el plano individual; es él, José Dolores, quien desencadena el final trágico del argumento.

Alrededor de estos personajes centrales, el narrador nos presenta toda una serie de tipos subalternos sumamente interesantes. Entre éstos, vale la pena mencionar a la negra Ma. de Regla, instruida nodriza de los Gamboa y enfermera en el ingenio; al capitán de las milicias de color, llamado "Tondá" por el pueblo. Así como a la familia Polanco-Santa Cruz, Tiburcio, Genoveva y su hijo, el inquieto "curro" que la gente conoce como "Malanga". Todos ellos caracterizan los problemas personales y sociales planteados por la obra de Villaverde.

Buena parte de la acción transcurre en el período que precede, y en el inmediatamente posterior, a la fiesta de la Sociedad Filarmónica; después de ese baile, las familias integrantes de la oligarquía acostumbraban ausentarse de La Habana para pasar el fin de año en sus fincas rurales.

En nuestro caso, uno de los motivos del viaje de la familia-Gamboa es presentar, y celebrar, la instalación de la nueva-máquina de vapor con que cuenta "La Tinaja", el moderno ingenio de los Gamboa.

Mientras se va, y después al regresar, Leonardo - Gamboa enamora a la inquieta Cecilia; por este medio, la Val - dés aspira a escalar las infranqueables barreras étnicas y - sociales de la sociedad habanera, aspiración que la llevará - a la tragedia y a un ignorado incesto.

Continuamente, Dn. Cándido trata de desviar el - interés de su hijo por Cecilia. Este intento es mal interpre - tado por doña Rosa, quien en frecuentes arranques de celos, - descarga su ira en sus infelices esclavos y por otra parte - mal acostumbra a su comodino hijo, pretendiendo importunar - con ello a su esposo, a quien supone interesado en la hermo - sa mulata.

Todos los esfuerzos de Dn. Cándido resultan in - fructuosos. Después de la muerte de "señá Josefa", Cecilia - acepta convertirse en la amante de Leonardo, con la fútil es - peranza de que, por la fuerza del "amor", el joven Gamboa la - hará su esposa; con lo cual conseguirá su anhelo por rebasar - las injustas limitantes sociales que desgarraban la totali--

dad de la vida cubana.

Sin embargo, obedeciendo a su madre -y siguiendo los patrones sociales y culturales impuestos por una estructura rígida y opresora-, el heredero de los Gamboa decide emparentar por fin con la virtuosa Isabel Ilincheta, administradora y copropietaria de la hacienda familiar.

Avisada de la inminente celebración de la ceremonia nupcial por Nemesia, Cecilia se desespera ante la perspectiva de perder al hombre de sus ilusiones. A tiempo para impedirlo todo, José Dolores visita de manera inesperada a la angustiada mulata; al enterarse del motivo de su ansiedad, Pimienta se llena de indignación, y corre decidido para impedir la ceremonia.

En este momento de dolor y coraje -personal y social- aunque Cecilia le grita "-¡José! ¡José Dolores! ¡A ella, a él no!" (op.cit. p. 299), el mulato ya ha hecho su decisión; lo cual le lleva a clavar un mortal puñal en el costado de Leonardo Gamboa, quien se disponía a entrar en el atrio de la iglesia de La Loma del Angel.

Aquí termina el desarrollo de la trama; después de esto, se da fin al argumento con algunos informes sueltos sobre el destino de varios de los personajes centrales.

En apretada reseña, estos son los personajes y - circunstancias principales de la novela. En el transcurso de este estudio, tendremos la oportunidad de comentar las características relevantes de algunos de estos personajes y de su situación específica. Al hacerlo, destacaremos las peculiaridades que han hecho de esta particularidad literaria una digna representante de la narrativa cubana del siglo XIX.

## I. CECILIA VALDES ANTE LA CRITICA

A la muerte de Cirilo Villaverde, el apóstol de la libertad cubana señaló: "Ha muerto tranquilo, al pie del estante de las obras puras que escribió, con su cariñosa compañera al pie, que jamás le desamó la patria que él amaba, y con el inefable gozo de hallar en su conciencia, a la hora de la claridad, el remordimiento de haber ayudado, con la mentira de la palabra ni el delito del acto, a perpetrar en su país el régimen inextinguible que lo degrada y ahoga".<sup>1</sup>

De lo anotado aquí en torno a su fervor patrio y valor moral, hay pocos críticos que puedan o hayan impugnado esa afirmación. Sin embargo, en lo que se refiere a la frase de Martí: "las obras puras que escribió", se podrían recolectar las más diversas opiniones en que tal concepto es defendido o cuestionado por literatos y ensayistas de distinta índole.

El propósito del presente estudio de tesis se vincula, más que nada, con el interés por discutir algunos de los principales cuestionamientos -señalados en especial por cierta corriente crítica- que han surgido en torno a la obra más representativa que salió de la pluma de Villaverde, tanto por el mensaje de la novela, como por la realización misma del discurso narrativo, llamada por su autor Cecilia Valdés o la Loma del Angel.

Mucho se ha escrito, a favor y en contra, en lo que se refiere a la calidad artística de la obra, la adecuación de los personajes y de la trama con el proyecto general de la novela, y otros problemas de estilo. Sobre todo, aún no se ha resuelto cabalmente, en lo que respecta a cierta concepción idealista del género, la discusión sobre el lugar en que debe situarse a la obra, dentro de ese vasto marco abstracto que los críticos denominan "La Literatura Universal". Vale decir que los defensores etnocéntricos de ese concepto colocan en un nivel paradigmático las obras y los logros de escritores de otras latitudes; en especial, de autores pertenecientes a las formaciones socioeconómicas donde se dieron primero los fenómenos sociales, tecnológicos y políticos que permitieron el desarrollo del capitalismo como

forma dominante de producción.

Tratar y discutir todos estos aspectos sería, en mi opinión, perderse en los detalles y olvidar lo principal; la demostración de los límites estrechos en que se circunscribe cierta crítica "esteticista", al pretender que ciertas obras (entre ellas Cecilia Valdés) se enjuicien y se situen fuera del marco histórico concreto en el que fueron concebidas, sobre todo en lo que se refiere a su apreciación como objeto artístico.

Por ello, la discusión del problema se centrará en los dos aspectos fundamentales del asunto, presentes en los comentarios de los distintos glosadores y exégetas de la obra de Villaverde. En primer lugar, discutiremos la cuestión de si la novela tiene el nivel "artístico" o de "belleza" para ser considerada como "literatura", según los criterios de los mencionados críticos; y, en segundo término, revisaremos la cuestión sobre el género en que la obra debe ser encasillada, para ocupar un lugar en la así llamada "Historia de la Literatura Universal".

Estos dos asuntos me parecen importantes porque, sin duda, la concreta expresión del quehacer literario en América Latina coloca en tela de juicio a pesar de lo que

pretendan ciertos críticos esteticistas los supuestos teóricos que sustentan los estudios de muchos de los ensayistas - que conciben la literatura, o a "lo literario", como un producto metahistórico, como un "espíritu" que, en las distintas etapas de la "Humanidad", se ha ido liberando de los las tres "extraliterarios" para acceder, finalmente, a lo que - según ellos constituye la "esencia" y "objeto" de las prácticas literarias: el trabajo formal sobre la "materia prima" - de la creación literaria, a saber el lenguaje mismo.

#### 1.1 Cecilia Valdés: literatura o subliteratura.

Como el subtítulo lo sugiere, este apartado apunta a la discusión de ciertos señalamientos que, basándose en los supuestos teóricos mencionados líneas arriba, pretenden que sólo pueden ser considerados como "arte" aquellos objetos literarios -en nuestro caso novelas- que en alguna medida se aproximan a los logros técnicos de aquellas obras que sirven como modelos.

La crítica más severa, en este sentido, es la que salió de la pluma de E.A. Imbert en su inventario sobre la - literatura hispanoamericana.

En el lugar indicado, Anderson Imbert escribe que

la Cecilia Valdés de Villaverde no pasa de ser una: "novela-folletinesca de burda trama... (y, para refutar las apolo- - gías que han surgido sobre esa novela, en torno a su defendi- do realismo, escribe que:) "... no es que fuera un realista, sino que, fracasada su novela como arte, lo que interesa al lector es la realidad cruda que quedó sin expresión novelesca". 2

Por estas afirmaciones, escritas sin otro apoyo - concreto que la autoridad de quien lo escribe, el lector de estos comentarios podría preguntarse (si ha leído la obra - con cierto detenimiento), si la obra fue revisada en reali- dad por el crítico argentino, o si, de otra manera, se basó en lo dicho en otras fuentes o en una revisión a vuela pájaro de la obra misma.

Sea lo uno o lo otro, lo cierto es que los jui- cios de Anderson dejan ver toda una manera particular de conceptualizar el arte y la literatura (o lo que puede ser considerado como tal); y en especial, lo que puede ser incluido en la historia de la novelística universal.

En el prólogo a su Historia de la literatura hispanoamericana Anderson Imbert explica que, para no dejar en sus páginas sólo a aquellos autores que manejaron con acier-

to el discurso narrativo, tuvo que incluir a la mayor parte de los hombres de letras o no que, por alguna razón, dejaron constancia escrita de la realidad de su época. No obstante, nos aclara que, a pesar de ello: "Nuestro objeto es la Literatura, o sea, esos escritos que se pueden adscribir en la categoría de la belleza"<sup>3</sup> (subrayado mío JSA).

Claramente, la afirmación de este crítico se inscribe en esa corriente que considera a la literatura como un trabajo puramente artesanal, basado en la "inspiración" y en el talento innato, en la habilidad para transformar o manejar el lenguaje (considerado como la materia prima de la "creación" literaria) La mayor o menor calidad del trabajo sobre este último elemento es lo que cuenta para esta concepción de la Literatura. Los demás elementos son detalles accesorios, vehículos indispensables de aquello que constituye el "ser" o la "esencia" de la creación literaria.

De esta manera, la abundancia de fragmentos descriptivos, aparentemente sin relación con el tema o la trama de la novela, ha sido señalada como una "falla" técnica por los críticos que sostienen los criterios de valoración comentados en el párrafo anterior.

De hecho, este asunto aparece mencionado con in-

sistencia en los cuestionamientos y revaloraciones de Cecilia Valdés como obra de arte o Literatura.

Por ejemplo, en relación con esta inserción de paisajes costumbristas y notas históricas, el crítico R. Young escribió que: "En este sobrecargar la novela con detalladas y minuciosas descripciones y con datos históricos, Villa verde sigue la norma de la escuela realista, y sacrifica la perfección literaria a la verdad"<sup>4</sup> (el subrayado es mío).

Young, en una revisión más rigurosa de la obra (no obstante su posición esteticista) señala algunos de los logros formales de la novela; entre ellos, destaca el trazado físico y moral de los personajes, el verismo del paisaje rural y el urbano, la agudeza de las observaciones del escritor y la concatenación de los pequeños hechos y detalles -que en sí mismos son toda una historia- con el plan general de la obra.

A pesar de esto, obedeciendo los criterios que constituyen su fundamento teórico, no puede dejar de señalar las "debilidades técnicas" de la obra: las "digresiones" costumbristas e históricas, la debilidad de la trama y la exposición de algunos detalles que, en ciertos casos, se dejan como cabos sueltos.

Sería explicable que muchos de los ensayistas que utilizan estos criterios (ahistóricos y formalistas) insistan en ellos para, de cierta manera, destacar los logros técnicos de los narradores de la segunda mitad del siglo XX en detrimento, claro, de la "perfección" artística que se pudiera otorgar a novelas como la que estudiamos aquí. Sin embargo, resulta preocupante, para el observador objetivo del proceso literario cual se ha dado en el ámbito latinoamericano, el hecho de que incluso los críticos que se han dado a la tarea de rescatar los valores culturales del pueblo cubano, utilicen esos patrones para juzgar la calidad artística de obras como Cecilia Valdés o La Loma del Angel.

Por ejemplo, Loló de la Torriente, en una parte de su artículo "Cirilo Villaverde y la novela cubana", defiende los dos "defectos" técnicos que más se le imputan a esta novela -la "crudezade estilo" y el recargo de escenas no conducentes a la acción principal- utilizando para ello las explicaciones que Villaverde dejó registradas en su prólogo a la edición neoyorquina de 1882. No obstante, más abajo explica que: "Es indudable que el costumbrista excepcional que había en Villaverde sacrificó la perfección de la obra por no olvidar detalle, por ofrecerlo todo, por lograr una novela robusta, perfectamente diseñada en sus caracteres esenciales y completa"<sup>5</sup> (el subrayado es mío JS).

Con este comentario, es claro que Loló de la Torre defiende al novelista, a su capacidad literaria e intención patriota, pero deja a la obra en el mismo punto donde la habían dejado los críticos esteticistas: en una novela en la que el mensaje ideológico limitó, deformó o impidió el logro cabal de las cualidades formales que podrían haber hecho de Cecilia Valdés una novela "perfecta".

Algo similar nos sucede cuando observamos a los teóricos posteriores al triunfo de la revolución socialista de 1959.

En un interesante ensayo, donde César Leante explica la importancia cultural de este valioso testimonio de la esclavitud cubana, para la historia social y literaria de la Isla, señala que Cecilia Valdés es una novela que toca las fronteras de la tragedia. Y expresa que: "Lo es no por el argumento que desenvuelve, que en efecto, como se ha advertido, no rebasa el melodrama, la peripecia folletinesca, Cecilia Valdés es trágica desde una perspectiva histórico-social; su tragedia no está, por supuesto, en los amores incestuosos de Leonardo y Cecilia, sino en el espacio histórico-real, verídico- que enmarca la novela. Cecilia Valdés es trágica porque el período que recoge...lo es también"<sup>6</sup> (el subrayado es mío JSA).

Con estos argumentos Leante realiza algo parecido a lo que salió de la pluma de Loló de la Torriente. Defiende, como es evidente, el contenido ideológico de la obra, los problemas y ambientes sociales descritos por la novela, la denuncia testimonial inscrita en las páginas de Cecilia Valdés.

No obstante, estas afirmaciones no implican que se reconozca su calidad como "Arte", como obra literaria que se sustente en aquellos detalles formales que son considerados como "esenciales" (tema, trama, estilo, manejo del lenguaje, imaginación, unidad de la acción, etc.) por los críticos esteticistas, en especial, aquellos que han juzgado con más severidad a la novela de Villaverde.

Como es posible apreciar en este punto de la discusión, y basándome en los comentarios que he glosado hasta el momento, los cuales, ciertamente, son representativos de las diversas actitudes y opiniones vertidas por los más diversos exégetas de la novela es importante señalar que este es uno de los problemas centrales que no se ha resuelto con la concreción u objetividad suficiente; en especial, me refiero a las cuestiones que han planteado los críticos idealistas en torno a la aceptación de Cecilia Valdés, la obra cumbre de Villaverde, como una novela digna de ser incluida en la categoría de "lo literario".

Por otra parte, como también lo hemos analizado, - el "rescate" efectuado por algunos teóricos de la revolución cubana no es, precisamente, una respuesta a las impugnaciones formales de esos críticos; más bien, como podemos constatarlo en sus escritos, utilizan la novela como un documento de referencia, debido al abundante material histórico, social y económico proporcionado por la obra. Esto es, dichos estudios funcionan como una revaloración sociológica de su contenido.

En ese sentido, es necesario elaborar un estudio - donde la obra sea considerada como un todo, como un objeto - literario (esto es como una novela) que reflejó de manera - dialéctica las concretas contradicciones existentes en la - realidad social vivida por su autor.

Para efectuar un auténtico rescate de la obra, para precisar su importancia y significado para la historia - cultural y literaria de la Isla de Cuba, el crítico objetivo no puede, ni debe, limitarse a la perspectiva cerrada y pre-juiciada de cierta crítica esteticista (si es que no quiere reincidentir en las revaloraciones de tipo sociológico que comento en el párrafo anterior). Para realizar un juicio objetivo de la novela, primero es necesario cuestionar las herramientas teóricas - el enfoque crítico - a partir de las cua-

les podemos aproximarnos a la naturaleza concreta de nuestro objeto de estudio: la Cecilia Valdés o La Loma del Angel de don Cirilo Villaverde.

Por considerar ese debate materia de un capítulo aparte, decidí incluir dicha discusión en el segundo de los cuatro capítulos que integran este trabajo de tesis.

Presentaré ahora el segundo problema indicado al principio de este capítulo introductorio.

## 1.2 Cecilia Valdés y los problemas del género.

Una cuestión que aún continua levantando polémica, desde que el autor de esta novela reconoció su deuda artística con los clásicos de la gran novela histórica del siglo XIX, principalmente Scott y Manzoni, es el intento por clasificar a la novela, de acuerdo con ciertos criterios idealistas. Estos consideran al género como un patrón, basado en las perfecciones técnicas de los autores de las novelas más relevantes de la así llamada cultura europea u occidental, contra el cual deben ser confrontadas las demás obras, compuestas en contextos distintos a los que sirvieron como sustrato a esas novelas "tipo", para merecer un lugar específico en la historia de La Literatura.

Uno de los primeros juicios que se realizaron entorno al género y calidad de Cecilia Valdés, salió de la pluma del prestigiado costumbrista español dn. Benito Pérez Galdós. Al acusar recibo del envío de la novela, le confiesa ingenuamente al autor que: "no creí que un cubano escribiese una cosa tan buena. Sin que pretenda pasar por competente en esta materia, debo manifestar a V. que aquel acabado cuadro de costumbres cubanas honra el idioma en que está escrito" - (el subrayado es mío JSA).

Amén de la grata impresión dejada por la obra en el gusto de un poeta contemporáneo -lo cual impugna o contesta, en parte, los comentarios de los ensayistas que cuestionan la calidad artística o literaria de la novela- cabe señalar que Cecilia Valdés comenzó a circular con esa caracterización, como "cuadro de costumbres", entre lectores de su tiempo y los de la presente centuria. A la vuelta de casi un siglo desde su edición definitiva, ese criterio de clasificación ha sido impugnado, modificado, complementado y discutido por multitud de críticos. Para hacerlo, han partido desde puntos tan contrapuestos como el subjetivismo claramente impresionista, o como el objetivismo que se apoya en algún método científico.

En su estudio sobre el Proceso y contenido de la-

novela hispanoamericana, Luis Alberto Sánchez registra una opinión que no ha dejado de levantar polémica; al dar cuenta de la novela histórica, explica que menciona: "...sólo tres autores cubanos para no hacer más largo este recuento y a fin de subrayar la índole racial de las novelas históricas más importante de aquel país. (Más adelante, escribe que) Cirilo Villaverde -1812-1888- es autor de la más importante de tales novelas: Cecilia Valdés o la Loma del Angel... en que mezcla evocaciones del ayer -situado en 1812- con un agudo problema étnico y social. (Asimismo, afirma que) "...el secreto del nacimiento de Cecilia, hija de español y mulata constituye la dolorosa trama de la obra, cuyo mérito primordial consiste en la magnífica pintura del ambiente cubano"<sup>8</sup>.

Este comentario se opone, en principio, al señalamiento ligero y simplista escrito por Anderson Imbert en su compilación histórico-cronológica de la narrativa hispanoamericana. Avalando la opinión de los críticos contemporáneos al autor, Sánchez reconoce el mérito de la panorámica pintura social de Villaverde. No obstante, al adjudicarle el epíteto de ser la "novela histórica más importante" de la narrativa cubana del siglo XIX, no hace sino continuar el problema de la clasificación genérica de la novela más importante de Villaverde. En este punto, la disyuntiva planteada es: novela histórica o costumbrista.

Para profundizar más en la cuestión, el mismo Sánchez explica, en otra sección de su trabajo, que: "Miguel Carrión y el procérico Cirilo Villaverde, de quienes hablamos, practican un naturalismo espontáneo, adecuado a sus temas, inexorablemente rudos y amargos"<sup>9</sup>. (El subrayado es mío, JS.)

Y, para aumentar más el problema, en otra parte señala que en esta obra se encuentran: "algunos fragmentos (de) novela regional 'impura'"<sup>10</sup>. Además, en otro comentario frío afirma que: "...podrían mencionarse como ejemplos de novela agraria -o sea novela de campo con intención social -...fragmentos de la Cecilia Valdés del cubano Villaverde"<sup>11</sup> (el subrayado es mío JSA).

Podemos señalar que el cuadro problemático de la clasificación genérica de la novela queda planteado, en forma más explícita, con las citas de Luis Alberto Sánchez que incluí en los párrafos anteriores. Como se puede advertir, es posible indicar que en la obra Cecilia Valdés o La Loma del Angel, conviven características de la novela costumbrista, histórica, social, agraria, regional y naturalista; todos estos adjetivos complican la conceptualización precisa sobre el género que predomina en esta obra (si es que se siguen considerando como categorías absolutas esos criterios de clasificación), sobre todo si se utilizan esos criterios-

idealistas al margen de la concreta expresión del quehacer literario en América Latina, como sucede en el caso de la novela de Villaverde.

Basándome en lo que he discutido hasta este momento, me atrevería a señalar que, finalmente, resultan de poca utilidad los distintos juicios o clasificaciones del género al que se debe adscribir esta novela, sobre todo para una comprensión amplia de su mensaje y significado cultural.

No obstante, valdría la pena revisar por último, aunque sea someramente, uno de los intentos actuales por precisar el género al que pertenece la obra de Villaverde.

En un estudio serio, escrito con la parquedad exigida a un ensayista que colabora con una publicación periódica, el crítico Nicolas Dorr cuestiona los comentarios simplistas que ven en Cecilia Valdés sólo un mal estructurado cuadro de costumbres cubanas, así como a los señalamientos que pretenden que la obra de Villaverde sea escasillada en el esquema de la novela histórica.

Después de precisar cuáles son las características distintivas de ambas formas novelísticas, Dorr llega a la importante conclusión de que: "Cecilia Valdés es, en rea-

lidad, una novela irregular en cuanto a género; pues en ella se entrelazan los intereses de la novela histórica y los de la costumbrista; aunque con mayor fuerza los de esta última. Tal vez podría considerarse a la novela de Villaverde como - un puente entre ambas formas novelísticas"<sup>12</sup>.

Además de plantear los términos del problema de clasificación de esta novela, Dorr nos proporciona una pista importante para continuar con el curso de nuestra investigación. Como se afirma allí, no podemos encasillar la novela de Villaverde en una categoría genérica absoluta; y esto es así porque la concreta expresión de la narrativa de Villaverde rebasó -mejor dicho, modificó y redefinió, según sus propias necesidades expresivas- las formas novelísticas en que se apoyó para conformar su contradictoria particularidad estética, su testimonio vivo de las contradicciones presentes en la formación socioeconómica donde pasó sus años formativos y a la que consagró su energía intelectual.

Por todo lo dicho hasta aquí, para entender por qué Villaverde escribió una novela como Cecilia Valdés -tomando en cuenta, antes que nada, que era un escritor con un agudo sentido de su misión histórica y con un acabado manejo del idioma en que registró su sistema de imágenes- el crítico debe cuestionar, en primer término, los supuestos teóri-

cos que orientarán su enfoque o análisis de la obra. Además, necesita tener una aproximación del desarrollo histórico que le permita comprender cual es el sustrato del que se nutrió el creador de esta novela. Sobre todo si se toma en consideración que el deseo explícito de Villaverde era el de plasmar: "la fiel pintura de su existencia bajo el triple punto de vista físico, moral y social, antes que su muerte o su exaltación a la vida de los pueblos libres, cambiaran enteramente los rasgos característicos de su anterior fisonomía"<sup>13</sup>.

Es buena medida, estos son los principios que rigen el desarrollo de los siguientes capítulos. A través de ellos, pretendo dar cuenta, de manera más objetiva, de los logros y limitaciones, y del significado histórico y actual de una de las obras más importantes de la historia cultural cubana, la Cecilia Valdés o La loma del Angel de Dn. Cirilo Villaverde.

### 1.3 Cecilia Valdés: novela-testimonio.

Antes de dar paso a los siguientes capítulos de este trabajo de tesis, me permitiré enfatizar algunas de las cuestiones presentadas hasta este momento, para después recapitular sobre los puntos más sobresalientes de esta discusión.

Como hasta aquí he tratado de mostrar, los diversos estudios publicados en torno a la inmortal novela de Villaverde son cuestionables en cierta medida.

Por un lado, algunos críticos esteticistas enjuician la obra con ciertos criterios "absolutos" y estrechos; al hacerlo, no han podido dar justa cuenta de la importancia cultural de una novela tan peculiar como Cecilia Valdés. Porque, para entender la necesidad histórica y cultural de esta novela se tiene que comprender, en primer lugar, la transición tan importante que estaba viviendo la formación socioeconómica cubana durante ese momento. Si no entendemos su paso de simple factoría al de colonia, de una economía casi de subsistencia a una economía de mercado, con un importante impulso sobre las fuerzas productivas. Si no comprendemos el arduo proceso de gestación de la nacionalidad cubana a partir de los grupos étnicos, económicos y sociales más diversos, entonces no es posible entender la necesidad y el sentido de una obra como la de Villaverde. Porque, como afirma César Leante: "...se puede decir que la nacionalidad cubana surge literariamente en Cecilia Valdés, e surge en las letras porque evidentemente ya ha hecho su aparición o lo está haciendo en la historia"<sup>14</sup>.

Por otra parte, los críticos cubanos que han res-

catado los valores culturales de la obra, su importancia para la historia cultural y social de la Isla, limitan su cierta medida el alcance de sus valiosas aportaciones. Esto sucede porque, en sus estudios, privilegian aquellos datos y elementos que pueden ser útiles para la historia económica y social de la Isla; y, por otro lado, señalan y reconocen ciertos "defectos" formales de la novela; entre éstos, cabe mencionar la "debilidad" de la trama y la "crudeza" de estilo - que tanto se le ha criticado a la novela de Villaverde.

Para determinar, en su justa medida, el valor artístico y cultural de una obra literaria como ésta, es preciso verla como una totalidad, como un universo particular por donde cruzan elementos vinculados con la realidad más general, así como aquellos relacionados con la historia particular de la literatura y los que se refieren a la circunstancia singular del individuo que la conforma -sin olvidar los que surgen como resultado de la marcha del proceso narrativo mismo-.

No es posible hablar de los contenidos de la novela sin referirnos, al mismo tiempo, a los procedimientos formales que expresan dichos mensajes. Uno y otro elementos se encuentran unidos, por decirlo así, a las experiencias de un sin número de individuos que lucha, sienten, piensan y ac - túan en el marco de las páginas que componen la novela.

Para efectuar un análisis objetivo de la obra, es necesario considerar, por una parte, las condiciones histórico sociales que permitieron y motivaron a su narrador para realizar un proyecto de esa naturaleza; y, por el otro, resulta conveniente revisar de manera objetiva -sin criterios prejuiciados- las condiciones formales de la estructuración de ese proyecto narrativo.

Para apreciar el "arte" de Villaverde en la realización de su novela, el investigador debe analizar, finalmente, la forma específica en que la obra de este prócer cubano interioriza y recrea -de manera dialéctica o no- las contradicciones existentes en la formación socioeconómica que constituye el marco de referencia del autor.

A continuación, intentaré presentar un estudio crítico de la obra tomando en cuenta los criterios previamente discutidos. No pretendo que las conclusiones sean consideradas como absolutas; más bien, serán planteadas como aportaciones para una investigación más vasta, para el estudio profundo que la novela merece.

Antes de realizar el estudio concreto de la novela, me permitiré incluir, en primer lugar, un capítulo dedicado a discutir las premisas teóricas que justifiquen la metodología utilizada en el análisis de la obra misma. Una vez aclarados estos principios, consideraré que sería pertinente

te exponer las condiciones histórico-sociales imperantes durante el tiempo que cubre el desarrollo de la novela. En vista de que la motivación explícita de su autor fue la necesidad de eternizar las circunstancias fundamentales de dicho proceso, me pareció conveniente introducir dicho estudio entre el planteamiento de la discusión teórica y el análisis mismo de la obra de Villaverde.

#### Notas al Capítulo I.

- 1.- Martí, José, Obras Completas p. 242
- 2.- Anderson Imbert, E., Historia de la literatura hispanoamericana, pp. 269-270.
- 3.- Ibidem p. 8
- 4.- Young, R.J., La novela costumbrista de Cirilo Villaverde de p. 36.
- 5.- Torriente, Loló de la, "Cirilo Villaverde y la novela..." Universidad de la Habana: 91-93 p. 192.
- 6.- Leante C., "Cecilia Valdés espejo de la esclavitud", - Casa de las Américas, 15:85 p.20.

- 7.- Friol, R., "La huella de Cecilia Valdés en Fortunata y Jacinta", Bohemia. (s.p.i.) p. 6
- 8.- Sánchez, L.A., Proceso y contenido de la novela hispano americana, pp. 329-330.
- 9.- Ibidem p. 245.
- 10.- Ibidem, p. 271.
- 11.- Ibidem., p. 516.
- 12.- Dorr, Nicolás, "Cecilia Valdés ¿novela costumbrista o novela histórica?", en Unión, 31:31 p. 159.
- 13.- Villaverde, Cirilo, "Prólogo (1879)", en Cecilia Valdés, Org. Continental de los festivales del libro, (s.p.i.), p. 11.
- 14.- Leante, César, "Cecilia Valdés espejo de la esclavitud", en Casa de las Américas, 15:85 p. 23.

## II LITERATURA Y SOCIEDAD

### 2.1 El Arte en el Contexto Social.

En la parte final del primer capítulo, expuse algunos conceptos fundamentales para la comprensión objetiva de una obra tan importante en la historia cultural cubana como lo es Cecilia Valdés.

Para sostener la validez y la oportunidad de estos juicios, es necesario partir de una teoría del conocimiento que pueda reproducir y aprehender los fenómenos humanos por debajo de su apariencia fenoménica, esto es, en su naturaleza real y concreta.

El método que se ajusta a esta exigencia es, sin duda, el del materialismo dialéctico. Con ello no se pretende reducir la complejidad del fenómeno cultural al mundo de las categorías socioeconómicas, pues, como afirma Karel Kosik, "la dialéctica no es el método de la reducción, sino el método de la reproducción espiritual e intelectual de la realidad, el método del desarrollo, o explicación, de los fenómenos sociales partiendo de la actividad práctica objetiva del hombre histórico".<sup>1</sup>

Es decir que se afirma la existencia objetiva del ser social y del mundo en sí, independientemente del sujeto, o de la conciencia que éste pueda tener de aquéllas, como premisa fundamental de la existencia de lo real y, por lo tanto, del método que debe seguir el intelecto humano para producir y reproducir, a través de un proceso cognoscitivo que va de lo concreto a lo abstracto y de allí a lo concreto, las condiciones reales de su existencia y su devenir histórico.

Con esto, no pretendo caer en ciertas concepciones simplistas que utilizan el modelo estructural propuesto por el materialismo histórico - estructura/superestructura - ideológica para continuar con la escisión tradicional: realidad concreta / ideología, forma/ contenido; lo cual ha dado lugar a las ilusiones idealistas que conciben al arte como una entidad autónoma, al margen de las circunstancias históricas que lo condicionan y orientan; y al margen también de la esfera de la producción, distribución y consumo a la que están sujetos los demás productos sociales.

Por el contrario, utilizo esta metodología para aprehender el fenómeno artístico en la medida en que, a través de ella, se desmistifica el proceso de creación -entendida ésta como práctica- que da origen a lo que se denomina, -

o puede ser denominado, obra de arte.

En este sentido, podemos afirmar, junto con García Canclini, que: "el arte es producción porque consiste en una apropiación y transformación de la realidad material y cultural, mediante un trabajo y para satisfacer una necesidad social, de acuerdo con el orden económico vigente en cada sociedad".<sup>2</sup>

Esta definición resume, con especial acierto, aquellas características que definen la especificidad del fenómeno artístico; es decir, como proceso que produce y reproduce de manera peculiar, a través de un trabajo determinado, las condiciones, la orientación y la estructura interna de la realidad material y cultural.

Por otra parte, señala el marco social concreto en el cual se inscriben estas prácticas artísticas, las cuales, al estar condicionadas de una forma particular por el ser social que las define como tales, cumplen el papel de satisfacer una necesidad social dada; vale decir, cuestionan, explican o justifican las relaciones sociales de producción existentes, de acuerdo con el origen y destino social de sus productos.

Desde esta perspectiva el arte, o lo que las dis-

tintas sociedades y culturas han considerado como objeto artístico, deja de estar considerado como un "algo" portador de cierta "esencia" metafísica, generado en un cierto momento -ritual a veces- en que el "creador" da forma a sus "demonios" (o ángeles, según el caso) y "descubre" nuevos sentidos y posibilidades de goce a través de un medio determinado de expresión, el cual, en virtud de esta concepción, se convierte en un fin en sí mismo.

Con esa manera de pensar y de actuar, sólo se ha conseguido promover cierta idea clasista y elitista del arte; los críticos, como sacerdotes poseedores de un saber oculto, se entretienen en glosar y continuar con esta forma de concebir el arte, lo que hace que éste último se estime como un misterio indescifrable, limitado -en cuanto a goce pleno y comprensión- a un pequeño número de conocedores. Lo que no es sino una forma de continuar la marginación imperante en el plano económico social.

Y no es que, como afirma Canclini, neguemos "...- que el arte (pueda) incluir un aspecto creador. (Ya que), - efectivamente, muchas obras inauguran significaciones, modos perceptivos, conductas y ordenamientos originales de los objetos. Pero -como sigue explicando-, el aspecto creador no es una característica indispensable de todo arte..., la crea

tividad existe en segunda instancia, no como creación absoluta sino basada sobre formas de producción específicas de la formación histórico-social a la que pertenece".<sup>3</sup>

No se trata, pues, de convertir al arte en mero reflejo mecánico de la realidad social y natural, sino de descubrir sus vinculaciones ineludibles -a veces ocultas, pero nunca ausentes- con el sustrato material a partir del cual el artista reproduce y produce una nueva realidad, ordenada de una manera peculiar, vinculada en alguna medida con el momento histórico social en el que se genera, y con la situación particular del individuo que trabaja la realidad de una manera específica para organizar esa nueva realidad, la obra de arte.

En este sentido, para que el análisis del fenómeno artístico sea completo y significativo, no basta con descubrir o describir los hilos (ocultos o evidentes) que vinculan la estructura de la obra con la estructura existente en la realidad que recrea a partir de un lenguaje y un trabajo-determinado.

Para que el análisis de una obra dada revele tanto las características de su estructuración, como sus relaciones con la base material con la que el artista trabajó, -

éste debe incluir: "1) la explicación de la estructura interna de la obra; 2) la explicación de las situaciones sociales involucradas en la producción y comunicación de la misma; 3) el análisis del tipo de praxis que la obra efectúa, el modo en que transforma o convalida -real o imaginariamente- las relaciones sociales".<sup>4</sup>

Esto último resume, finalmente, la labor del crítico que, a demás de explicar la adecuación de la dación de forma a un mensaje determinado, intenta dar una explicación científica y completa de los elementos involucrados en la producción, circulación y consumo de la obra de arte.

## 2.2 La particularidad como categoría central de la estética.

El concebir la realidad a partir de la tesis que planteamos en el apartado anterior nos permite, en primer lugar, entender el justo sitio que ocupa el reflejo estético en la teoría general del conocimiento. Además, al reflejar la obra un aspecto de la misma realidad objetiva, se trasciende la concepción que confiere al arte el status de un saber imperfecto, sujeto, por otra parte, a leyes especiales y diferentes. De esta manera, es más factible entender que en el seno del reflejo dialéctico de la realidad es donde se debe buscar la especificidad del reflejo estético.

A la vez, se mantiene la unidad entre el mundo real y el reflejado, entre forma y contenido.

Como explica Lukacs: "La concepción dialéctica en el materialismo consiste...por una parte, en la admisión de esta unidad de contenido y forma del mundo reflejado, pero, por otra parte, esta concepción subraya el carácter no mecánico, no fotográfico, del reflejo, la actividad propia del sujeto en la forma de planteamientos y problemas de la concreta construcción del mundo reflejado, planteamientos y problemas que están socialmente condicionados, son modificados por las transformaciones de las relaciones de producción y han sido producidas por la evolución de las fuerzas productivas".<sup>5</sup>

Con este importante argumento, Lukacs explica, por un lado, la estrecha vinculación del reflejo artístico con la realidad a partir de la cual ha sido creado o producido (en el doble sentido de re-creación de la realidad y de creación de una nueva realidad, de una nueva unidad de esencia y fenómeno), y, al mismo tiempo, la autonomía relativa del mismo. En vista de que no es un reflejo mecánico, una copia fiel de esta realidad, se puede decir que el arte entendido como reflejo dialéctico tiene leyes específicas de funcionamiento, leyes que le permiten guardar cierta distancia-

relativa del concreto social del cual es reflejo. En este -  
sentido, el producto artístico se concibe como una unidad -  
contradictoria, en la cual el mensaje contenido se encuen--  
tra inextricablemente ligado con los elementos formales invol  
lucrados en la estructuración de esta nueva y peculiar uni-  
dad.

Ahora bien, ya que hemos situado al arte en la esfer  
fera de las representaciones que elabora el sujeto para re-  
producir espiritualmente el concreto real, y en vista, tam--  
bién, de que en esta misma esfera se encuentra el reflejo -  
científico de esa realidad, es importante señalar el punto -  
de unión y las diferencias que les dan su carácter específi-  
co a estos dos momentos de la representación del mundo obje-  
tivo.

En este sentido, es claro que el lugar que los -  
une es esta realidad concreta de la cual ambos son reflejo -  
dialéctico. A partir de allí, es preciso marcar las peculia-  
ridades del reflejo estético dentro de la teoría del conocimi  
miento que hemos elegido -no de manera arbitraria, sino fun-  
dados en las premisas expuestas en el anterior apartado- pa-  
ra descubrir esas características.

En primer lugar, es preciso explicar que, en la -

apropiación mental del mundo real, el pensamiento sigue el - proceso dialéctico que va de lo singular a lo universal pasando por el punto intermedio de la particularidad. Citando a Marx, Lukacs explica que existen: "dos caminos que tiene - que recorrer el conocimiento humano, a saber, de la realidad concreta de los fenómenos singulares hasta las más altas abstracciones y desde éstas hasta la realidad concreta, la cual, con ayuda de esas abstracciones, puede irse captando de modo cada vez más aproximadamente correcto".<sup>6</sup>

Así pues, el conocimiento del hombre, para aprehender y entender sus condiciones concretas de existencia, - recorre una especie de espiral; en ella, va de lo singular - hacia lo universal, universalidad que, al ascender el entendimiento a un nuevo punto en la comprensión del mundo fenoménico que le rodea, se convierte, eventualmente, en una particularidad, esto es, en un punto intermedio a partir del cual - el conocimiento del hombre descubre, cada vez con más exactitud, las leyes más universales que configuran el mundo natural y social.

En esta dialéctica de lo singular hacia lo universal, pasando por la particularidad, es donde podemos fijar - la especificidad de estos momentos del saber humano; el reflejo estético y el reflejo científico de la realidad concreta.

Partiendo de la identidad de los contenidos reflejados por ambos tipos de reproducción intelectual, "la especialidad de los diversos modos de reflejo no puede, pues, manifestarse sino en el seno de dicha identidad general; en una decisión específica entre la infinidad de los contenidos posibles, en una acentuación específica y en un reagrupamiento específico de las categorías decisivas en cada caso".<sup>7</sup>

En el reflejo científico, el acento está colocado en el final de este proceso del intelecto humano, en el cual se pasa de los casos singulares a las leyes más universales, a la separación de lo aparential para encontrar, a través del "rodeo" intelectual indispensable, lo esencial que subyace a todo fenómeno, tanto natural como social. Para este tipo de reflejo, lo particular no es sino el punto a partir del cual se puede llegar al descubrimiento de las leyes más generales que rigen el movimiento de lo real; en otras palabras, el fin último perseguido por este tipo de reproducción intelectual es, en suma, la universalidad.

En cambio, en "...una real conformación artística la particularidad explicitada de modo óptimo, conserva su validez artística incluso cuando la evolución ha superado ya todos sus elementos estructurales en la decisión de forma y en la técnica del arte"<sup>8</sup> (Subrayado mío JS). Es decir, co-

mo explica Lukacs, que en este tipo de conocimiento el punto importante y peculiar está centrado en la categoría de la particularidad. Categoría que es entendida como: "...un 'campo' de mediaciones entre lo universal y lo singular"<sup>9</sup>; y, si bien la función de esta categoría es similar en el proceso - llevado a cabo por ambos reflejos, desempeña un papel distinto en lo que al reflejo artístico se refiere. De hecho, "la esencial y concreta aproximación a la esencia del arte consiste en entender ya la organización artística de un 'mundo' dinámicamente, como sistema de movimientos, como el sistema de sus tensiones y contrastes. El modo como procede esa interrelación de los elementos y momentos en movimiento está - naturalmente también aquí condicionado historicosocialmente, por el género y por los datos artístico-personales".<sup>10</sup>

En este sentido, la obra de arte encuentra en la categoría de lo particular su modo esencial de ser; y es desde esta perspectiva que se puede entender su estrecha vinculación con lo singular por un lado, como con el devenir histórico-social más general, esto es, con lo universal. En función de esta manera de ver el arte, se puede comprender mejor la autonomía relativa que guarda con respecto al concreto social que reproduce y recrea, como, también, su íntima relación con la estructura social que condiciona su orientación y significado.

Explicada de esta manera la obra de arte, al centrar sus elementos y movimientos en la categoría de lo particular, se presenta como una nueva unidad de esencia y fenómeno. En ella, como en la realidad, ambos aspectos se encuentran estrechamente vinculados, con la peculiaridad de que, - en esta nueva unidad, el espectador percibe de una manera - más directa y sensible aquellos aspectos esenciales de lo - real; detalles que, por lo general, se perciben oscuramente - en el conocimiento cotidiano de la realidad.

Es de esta manera, pues, como se puede entender - el lugar peculiar que ocupa el arte dentro del ámbito de las representaciones simbólicas que elabora el hombre al enfrentarse con su mundo natural y social. Determinación que nos - ayudará, en el curso de este estudio, para comprender el lugar específico que ocupa la literatura en este campo de lo - particular; y, a la vez, para identificar los parámetros des - de los cuales es posible una aproximación más objetiva a la - obra de arte en concreto, en nuestro caso, a la novela cum - bre de Cirilo Villaverde, Cecilia Valdés.

### 2.3. La especificidad del trabajo literario.

Entendiendo el arte como un trabajo determinado, - a través del cual el hombre se apropia y transforma la reali - dad material y social que le rodea, y considerando que esto -

cumple una necesidad social específica, es más accesible comprender que la literatura, o lo literario, no es una esencia que se haya conservado igual a lo largo del devenir histórico.

La misma conclusión podemos obtener, desde el punto de vista de la teoría del conocimiento, si concebimos el desarrollo de este fenómeno a través de la lógica dialéctica, esto es, en el camino que recorre el conocimiento desde lo singular hasta lo universal. Movimiento en el cual la particularidad, en nuestro caso el arte, no puede ser entendido sino a partir de las contradictorias relaciones entre el ámbito de lo singular y el de la universalidad, es decir, de las concretas determinaciones del desarrollo de las relaciones sociales de producción.

Por lo consiguiente, el trabajo literario ha estado en continua especificación de acuerdo con el momento histórico y con la cultura de que se trate; a veces en unión con lo religioso y lo mítico, en ocasiones ligado con las representaciones épicas que realizaban los juglares a partir de los acontecimientos relevantes en el campo político-militar; y, a partir de un momento determinado del desarrollo de las fuerzas productivas, y de las relaciones sociales que le son consustanciales, se convierte o instituye como un campo específico de las prácticas sociales, en relación aun con las de

terminaciones concretas que lo condicionan y orientan, pero con una lógica y leyes que gozan de cierta autonomía relativa.

Por esta razón, al determinar la especificidad de la producción literaria, la investigadora Francoise Perus empieza por explicar y desmistificar este proceso, concebido por las escuelas esteticistas como un campo especial de la cultura cuyo objeto primordial y privilegiado lo constituye el lenguaje a partir del cual se recrea una vivencia determinada.

Explica que: "...el primer problema radica en la determinación de la materia prima objeto de transformación, la cual, contrariamente a lo que afirma cierta corriente hoy en boga, no está constituida, en última instancia, ni por el lenguaje ni por 'la palabra', sino por ciertos conjuntos de ideas, imágenes y representaciones sociales que el escritor busca plasmar sirviéndose del lenguaje articulado"<sup>11</sup> (Subrayado F P):

Pensar en el lenguaje como un fin en sí mismo para la producción literaria, ha llevado a la ilusión fetichista de pensar que el arte, en este caso la literatura, constituye un campo separado e independiente de la realidad social, sujeto a una lógica propia; un ente espiritual que se ha ve-

nido "liberando" de los "añadidos espurios" tomados del mundo religioso, histórico, moral o político.

Reconsiderar el asunto, colocar al lenguaje como una herramienta a partir de la cual el escritor da forma a ciertos contenidos, imágenes y vivencias, constituye una perspectiva más objetiva y coherente con la historia concreta de la producción literaria, por una parte, y con la también concreta inserción de esta práctica dentro del marco real de las relaciones sociales generadas a partir de un modo determinado de producción, y de un desarrollo particular de las fuerzas productivas.

De hecho, los cambios de forma, de estilo o de género no pueden ser pensados únicamente como productos de esa historia especial del arte y la literatura, sino a partir de un movimiento real del ser social (el cual constituye, en última instancia, su objeto de trabajo, la materia prima de su producción y un ineludible marco referencial) que, al generar nuevos contenidos, cambios estructurales cualitativos, impulsa al artista a encontrar nuevas posibilidades de expresión para reflejar, de manera dialéctica, el sentido y la orientación de esos cambios.

De alguna manera, este fenómeno es explicado por el siguiente señalamiento de Lucien Goldman, quien escribe -

que, "...el resultado de investigaciones concretas,... demuestra que los cambios cualitativos en el interior de una obra, de un estilo, de un género literario o artístico, nacen siempre, incluso cuando entrañan cambios técnicos importantes, de un contenido nuevo que acaba por crear sus propios medios de expresión".<sup>12</sup>

De esta cita, podría desprenderse la afirmación simplista de que, en todo caso, el arte es un reflejo mecánico, una copia al carbón de los nuevos contenidos producidos por el desarrollo del ser social. Además, podría pensarse que estamos aprobando una predominancia total del contenido sobre la forma, del ser social sobre el individual. Sin embargo, no hay que perder de vista que esta es una relación dialéctica, contradictoria, en la cual, en última instancia, el ser social condiciona, orienta y justifica las distintas prácticas (entre ellas la artística) de los individuos, y, en una sociedad clasista, de los distintos grupos sociales existentes en una formación social dada.

Esto explica, como ya se ha dicho, tanto la relación real existente entre la obra y el momento histórico, entre el arte y el desarrollo del ser social, por un lado, como la autonomía relativa de la práctica artística, de la literatura, con respecto al devenir concreto del ser social.

En todo caso, no olvidando que la producción literaria se encuentra, como todos los demás productos sociales y culturales, inserto en el proceso social de la producción, la distribución y el consumo, habría que señalar, como explica Françoise Perus, que "...la práctica literaria apunta hacia la configuración de una representación formalizada de la realidad, (subrayado de F.P.), esto es, a la emisión de un 'mensaje' que no deja de atraer la atención sobre sí mismo y sobre las condiciones formales de su emisión".<sup>13</sup>

Aquí, se supera en forma dialéctica tanto la concepción que considera al arte en términos idealistas, como creación de nuevas formas tomando al lenguaje como materia prima de trabajo; como a las ideas mecanicistas del realismo ingenuo, las cuales explican el fenómeno artístico como un simple espejo de la realidad concreta.

Al concebir a la literatura como una forma específica de representación de una particularidad dada, como un trabajo que incluye tanto la elección de un mensaje determinado, como el instrumento, el lenguaje articulado, utilizado para develar ese contenido, podemos comprender el fenómeno del reflejo estético en su naturaleza real y objetiva, como una producción determinada a través de la cual el hombre se apropia y transforma sus condiciones reales de existencia,-

para justificar, cuestionar o, en resumen, llenar una necesidad social dada.

#### 2.4 Características centrales de la Producción Literaria.

Explicada ya la especificidad del quehacer literario en el contexto de la realidad social y cultural, es preciso incluir dos o tres comentarios sobre las características centrales del reflejo estético. Me refiero, en especial, al problema de la tipicidad, al de la particidad en la obra de arte y el fenómeno conocido como "triunfo del realismo".

En primer lugar, cabe anotar, como lo explica Francoise Perus, que "La solución concreta de los planteamientos relativos a la particularidad estética descansa en una cuestión previa: la de la elección, dentro del ámbito de la particularidad, de un 'punto colector' alrededor del cual se organice la obra".<sup>14</sup>

Es decir que, al enfrentarse el autor ante el problema de reproducir o apropiarse de la realidad social que le rodea, necesariamente tiene que realizar una elección, de entre todos los contenidos posibles, de los trozos o aspectos de esa realidad que se dispone a recrear. Elección que

se constituye en un verdadero "punto de vista" o perspectiva desde la cual son tratados algunos problemas con más detenimiento que otros, considerados como secundarios. Se trata, como escribe Lukacs, citando a Engels, de conformar "personajes típicos en situaciones típicas".<sup>15</sup>

Por supuesto, la determinación de esta tipicidad se encuentra condicionada por una multiplicidad de factores, históricos, sociales, culturales y familiares que impiden establecer una ley que haga posible la determinación del nivel en que deba, de manera absoluta, fijarse la ubicación de este "punto colector". Sin embargo, si es posible afirmar que, al interiorizar de alguna manera las estructuras existentes en la realidad, las obras más logradas, construidas a partir de una perspectiva determinada, adquieren una relevancia significativa.

En este sentido, Goldman afirma que: "las relaciones entre la obra verdaderamente importante y el grupo social que, por mediación de su creador, resulta ser, en última instancia, el verdadero sujeto de la creación, (subrayado de L.G.), son del mismo orden que las relaciones entre los elementos de la obra y su conjunto".<sup>16</sup>

Es decir que, a través de la develación de esa es

estructura social, elaborada con "personajes típicos" colocados en "situaciones típicas", el autor cristaliza una nueva-  
unidad de esencia y fenómeno la que, como lo anoté en otra -  
parte, permite al productor de arte presentarnos su obra co-  
mo resultado -tal como sucede en la realidad-, como una nue-  
va realidad en la cual la esencia o la ley se encuentra oculta  
ta por la apariencia o lo fenoménico; pero que, gracias a -  
esta particularidad de la obra de arte, es más inmediata y -  
sensiblemente perceptible.

Por otra parte, es necesario afirmar que, en toda  
obra de arte, se puede percibir la expresión de cierta parti-  
cidad o partidismo. Entendido este como "la toma de posi- -  
ción respecto del mundo expuesto, en la medida en que esta -  
toma de posición está presente en la obra y conformada con -  
medios artísticos".<sup>17</sup>

No que el autor tenga que decirnos, el mismo o en  
boca de sus personajes, sus particulares concepciones del -  
mundo que lo rodea. Sino que, más bien, la misma jerarquiza-  
ción de los tipos presentados en la obra, la caracterización  
de las situaciones y la manera en que la estructura está con-  
formada, dando una importancia y una orientación relevante a  
ciertas situaciones, personajes y momentos, nos permiten -  
apreciar la "toma de posición" que tanto el autor como la -

obra efectúan con respecto al concreto devenir social e histórico.

En la medida en que el escritor capte y reproduzca lo nuevo esencial en cada período, o que defienda las estructuras sociales establecidas, (todo ello, claro, a través de los medios artísticos que componen la obra), se puede valorar si el autor es "original" (en el sentido lukacsiano - del término, es decir como la develación de estas nuevas características), y por lo tanto partidario del progreso, entendido en su sentido estricto. O si, por el contrario, defiende y justifica aquellos elementos que obstaculizan el desarrollo de las relaciones sociales de producción, en cuyo caso se podría afirmar que ese escritor, o esa obra, convalidan las estructuras existentes, esto es, que su sentido es retrógrada con respecto al citado desarrollo.

Antes de pasar a otro punto, es pertinente insistir en que: "al igual que la realidad objetiva (en este caso la sociedad) la obra de arte constituye una totalidad estructurada, jerarquizada y contradictoria (subrayado F.P.), en el interior de la cual el valor o la significación de tal o cual elemento es únicamente función de su posición relativa en el interior de dicha totalidad, o sea del conjunto de relaciones que mantiene con los demás elementos".<sup>18</sup>

Por lo tanto, cuando se evalúa o compara la manera peculiar en que la obra reproduce la estructura de la sociedad objetiva, de la cual es reflejo contradictorio, no se trata de identificar elementos aislados cuya relación con el contrato social es evidente, sino de esclarecer la correspondencia entre la totalidad de la obra con la totalidad de la sociedad objetiva, en otros términos, valorar la forma específica en que la estructura de la obra corresponde, o interioriza, la estructura de la formación socio-económica reflejada dialécticamente por la obra en cuestión.

Un último problema que considero apropiado tratar aquí, es el que se relaciona con el fenómeno identificado por Lukacs como "triunfo del realismo". Ese proceso en el cual la realidad, como marco referencial del trabajo que realiza el autor al conformar esa nueva realidad particular, impone una influencia más o menos decisiva en el resultado final de la producción literaria. Como lo explica la maestra Perus, se trata "...de la relación compleja entre la dación de forma (subrayado F.P.), o si se quiere, entre la obra conformada con su objetiva particidad y las intenciones subjetivas que presidieron a su elaboración".<sup>19</sup>

Este conflicto que se establece entre la subjetividad del autor y la objetividad misma del sustrato concreto del cual parte la conformación de la obra, es lo que permi-

te, en primer lugar, la multiplicidad de resultados y de orientaciones que presentan las obras literarias. Sin embargo, en ningún caso se puede hablar de una obra totalmente "pura" (ilusión sostenida por la crítica esteticista), ni, por otra parte, se debe hablar de una determinación llana y directa de lo objetivo sobre la subjetividad del autor; sino, más bien, de una lucha en la que, cuando el acento está puesto en el aspecto objetivo hablamos de una obra "realista" y lo contrario cuando tiende a privilegiar los elementos subjetivos.

Por otra parte, vale la pena anotar que, en primer término, la expresión de este fenómeno "no es necesariamente un proceso consciente (subrayado F.P.)".<sup>20</sup> Lo cual explica que en ocasiones, la obra supera, en cuanto a visión y percepción de la estructura de la realidad concreta, las concepciones particulares del autor en cuestión.

Y, por último, este fenómeno "...no implica tampoco necesariamente la abolición total, en la obra, de la ideología del autor (subrayado F.P.), sino que ésta entra en colisión (tensión) con la lógica propia de la creación artística"<sup>21</sup>; por lo cual, puede llegar a formar parte de la obra misma con un peso mayor o menor, de acuerdo con la adecuación de la obra a la estructura de la sociedad concreta, re-

flejada dialécticamente por esta nueva totalidad que es la obra literaria.

## 2.5 La novela histórica, producto específico de un momento histórico determinado.

En vista de que existe una discusión extendida con el objeto de clasificar a Cecilia Valdés, de insertarla dentro del esquema propio de la gran novela histórica del siglo XIX -vale decir la de Walter Scott, y, en menor medida, la de Manzoni y otros<sup>21</sup>- o la del costumbrismo español de finales de siglo, considero necesario escribir algunas líneas con respecto a las características esenciales de este importante género literario y a las condiciones concretas que permitieron la aparición de esta concepción histórica del devenir humano.

De entrada, es necesario señalar que este tipo de obras no aparece, en la Europa Central, sino hasta después de los grandes acontecimientos que transformaron profundamente las estructuras económicas, políticas y sociales que habían subsistido a lo largo de varios siglos. Como afirma Lukacs, "la Revolución Francesa, las guerras revolucionarias y el ascenso y la caída de Napoleón han convertido finalmente la historia en una vivencia de masas (subrayado G.L.) a -

escala europea".<sup>22</sup>

Esto es, que las sociedades, la masa del pueblo, entiende su diario acontecer no como algo fijo, condicionado por una voluntad superior a él, sin la posibilidad de superar este inflexible destino. Con estos movimientos, se llega a la conciencia de que las formaciones sociales son producto de los mismos hombres, los cuales, a lo largo de su devenir, establecen estas necesarias relaciones sociales de producción.

En este sentido, "surgen las posibilidades concretas de que los hombres entiendan su propia existencia como algo históricamente condicionado, la posibilidad concreta de que vean en la historia algo que penetra profundamente en su existencia cotidiana, algo que los afecta inmediatamente".<sup>23</sup>

Estos cambios, como es claro, impresionan de una manera peculiar la mente de aquellos hombres cuya posición les permite reflexionar sobre la trascendencia y el significado de todas estas transformaciones.

En la Inglaterra del XIX, se habían vivido ya, en forma dramática y sensible, las transformaciones producidas por la revolución burguesa del XVIII, y estaba en impresio--

nante marcha la Revolución Industrial que llevaría a esta -  
formación socioeconómica a la hegemonía mundial, a partir de  
la segunda mitad del siglo XIX.

En un marco tan propicio, la narrativa de un gran  
escritor vino a señalar un verdadero hito en la historia de-  
la novela. Balzac menciona algunos de los elementos caracte-  
rísticos introducidos por la novela de W. Scott en la litera-  
tura épica: "la extensa descripción de costumbres y circuns-  
tancias de la anécdota, el carácter dramático de la acción -  
y, en estrecha relación con esto último, la nueva e importan-  
te función del diálogo en la novela".<sup>23</sup>

Sin embargo, con todo y lo importante que puedan-  
ser estas aportaciones para el desarrollo de la épica poste-  
rior, lo fundamental de este narrador inglés lo constituye -  
el hecho de haber encontrado la mejor forma para el nuevo -  
contenido social que se desarrolló en su momento histórico.-  
A través de su héroe secundario- W. Scott nos permite presen-  
ciar en forma vívida y sensible -no con la rigidez del dis-  
curso teórico- las transformaciones de ese importante perío-  
do de la historia Inglesa y Europea. En ella, los grandes -  
hombres aparecen en el momento preciso, como resultado de -  
causas históricas concretas, para intervenir con su proyecto  
particular que, en el fondo, es el proyecto de reales fuer--

zas sociales en violenta colisión.

Como escribe Lukacs, "Scott se esfuerza por dar forma a las luchas y contraposiciones de la historia mediante personajes que por su psicología y su destino sean siempre representantes de las corrientes sociales y de las fuerzas históricas".<sup>24</sup>

Por eso, sus dramas constituyen importantes revelaciones de los cambios históricos; vistos con la óptica de un individuo excepcional que, dada su misma situación de clase, nos permite ver esas transformaciones como resultado de un proceso en el que se enfrentan dos distintas concepciones del mundo, dos tipos antagónicos de sociedad que entran en violento contacto para imponer o modificar el curso del devenir histórico.

Pero lo más importante del discurso de Scott no es sólo la percepción de esta nueva consciencia del acontecer histórico, sino el haber tejido, por intermediación de la particularidad que él plasmó, la forma en que acontecen en la realidad concreta estos cambios.

"Scott da forma a las grandes transformaciones de la historia como transformaciones de la vida popular. Su

punto de partida es siempre la configuración del modo como las transformaciones históricas importantes influyen en la vida cotidiana del pueblo, de las transformaciones materiales y anímicas que producen en el pueblo, cuyos hombres, sin conocer las causas de los cambios, reaccionan a ellas inmediata y violentamente".<sup>25</sup>

Así, Scott recrea por medio de sus obras tanto el sentido de las transformaciones por él relatadas, como el efecto real y profundo que éstas tuvieron en aquellos que, de hecho, han sido la materia, el elemento humano que ha llevado a cabo y que ha sufrido las consecuencias finales de esos cambios: el pueblo, las masas populares.

Para lograr este efecto, Scott recurre a dos recursos característicos que le confieren grandeza y peculiaridad a su obra narrativa.

En primer lugar, como personajes principales de sus obras selecciona no a los grandes héroes históricos, sino, más bien, individuos secundarios que, sin embargo, representan los intereses de ambos bandos en conflicto. De esta manera, pueden funcionar como punto medio a partir del cual se pueden entender los móviles y las circunstancias de estas colisiones.

Y como su asunto es exponer las "grandes crisis - de la vida social" y "...en todas sus obras se encuentra el choque de fuerzas sociales hostiles que desean destruirse",<sup>26</sup> sus personajes, templados y serenos, logran cumplir adecuadamente su propósito en la composición de las obras.

Como explica Lukacs: "Scott elige siempre protagonistas que, a consecuencia de su carácter y de su destino, - se encuentran en relación humana con ambos campos. El destino adecuado para un héroe así, de 'término medio', que no se suma apasionadamente a ninguno de los campos que luchan en - la gran crisis de su época, pueden proporcionar sin ninguna violencia el miembro compositivo de la mediación".<sup>27</sup>

Por otra parte, en vista de que su propósito es dar vida a estos grandes cambios, no podría dejar de presentar a los individuos que, como representantes idóneos de las fuerzas en conflicto, han dejado en la historia humana su huella como personajes centrales o "héroes". Para hacerlo, Scott utiliza el recurso de presentarlos ya formados, como resultado, listos para imprimir su sello particular al destino del movimiento que representan.

Ya que, "para Scott la gran personalidad histórica es precisamente el representante de una corriente que abar

ca partes importantes y considerables del pueblo. Y es grande sólo porque su pasión personal y sus personales fines coinciden con esa gran corriente histórica, porque reúne en sí los aspectos positivos y negativos de dicha corriente, porque es la expresión más clara, la más luciente enseña de esas tendencias del pueblo para bien y para mal"<sup>28</sup> (subrayado mío J.S.).

De esta manera, Scott se convierte en el punto que no puede ser evitado, a partir del cual se historizan los narradores que pretendan realizar, a través de su práctica artística, la recreación de los grandes cambios sociales. Sus recursos compositivos y las características que citamos al inicio de este apartado, nos permiten obtener una visión más precisa de la grandeza de este narrador y de las cualidades que le confieren a su discurso poético un lugar específico en la historia de la Literatura.

Como escribe Lukacs, "Walter Scott llega así a ser un gran poeta de la historia porque tiene una sensibilidad para con la necesidad histórica más profunda, auténtica y diferenciada que la de cualquier escritor anterior. La necesidad histórica es en sus novelas rigurosamente implacable. Pero no un hado extrahumano, sino interacción complicada de concretas circunstancias históricas en su proceso de trans--

formación, en su interacción con hombres concretos que, nacidos de esas circunstancias y muy variamente influidos por ellas, actúan individualmente según sus personales pasiones; ...la necesidad histórica es, en la configuración artística, resultante y no presupuesto; desde el punto de vista de esa configuración es la atmósfera trágica del período, no objeto de las reflexiones del escritor"<sup>29</sup> (subrayado mío J.S.).

En resumen, estas son las condiciones históricas-concretas que permitieron el surgimiento de un narrador de la talla de W. Scott, y estas las características de su obra; peculiaridades que deberemos tomar en cuenta al discutir el tan mencionado parentesco (afinidad aún hecha manifiesta en el prólogo escrito por Villaverde a la edición definitiva de 1882), entre la obra de los poetas históricos y la Cecilia Valdés de Cirilo Villaverde.

Finalmente, a mi juicio, considero que he tratado, con la suficiencia que el caso requiere, los presupuestos teóricos a partir de los cuales se puede analizar el valor singular de la obra objeto de este estudio.

Presupuestos que no surgen de un ejercicio mental vacío, basado en sí mismo, sino del análisis y revisión de las concretas expresiones del reflejo estético a lo largo

del desarrollo histórico de hombres concretos; los cuales - han reproducido y se han apropiado de los elementos que con forman su realidad social y material para justificar su sentido, explicar su naturaleza o cuestionar en forma crítica - los resultados objetivos de este proceso.

## NOTAS AL CAPITULO II

- 1.- Kosik op. cit. p. 52
- 2.- Canclini, op. cit. p. 55
- 3.- Canclini Ibid., p. 956.
- 4.- Ibidem, p, 96.
- 5.- Lukacs, Prolegómenos a... p. 166.
- 6.- Ibidem, p. 112.
- 7.- Ibid, p. 12.
- 8.- Ibid., p. 168.
- 9.- Ibid, p. 181.
- 10.- Ibid., p. 180
- 11.- Perus, op. cit. p. 29.
- 12.- Goldman op. cit. p. 53.
- 13.- Perus op. cit. p. 38.
- 14.- Perus "El concepto de..." p. 117.
- 15.- Citado en Perus "art. cit", p. 117.
- 16.- Goldman, op. cit. p. 224.

- 17.- Luckacs. op. cit. p. 222.
- 18.- Perus "art. cit", p. 120-121.
- 19.- Ibid. p. 121.
- 20.- Ibid. p. 122.
- 21.- V.G. Lukacs. La Novela histórica parte I.
- 22.- Lukacs. La Novela... p. 19
- 23.- Lukacs op. cit. p. 29.
- 24.- Ibid., p. 32.
- 25.- Ibid. p. 49.
- 26.- Ibid. p. 35.
- 27.- Ibid. p. 35.
- 28.- Ibid. p. 38.
- 29.- Ibid. p. 160.

### III. LA TRANSFORMACION DE LA ECONOMIA Y LA SOCIEDAD CUBANA DURANTE EL PERIODO 1790-1830.

#### 3.1 Cuba en el Contexto Mundial.

Si, como hemos visto, la literatura constituye un específico reflejo dialéctico de las contradicciones presentes en la estructura y el desarrollo socioeconómico de una formación económico-social dada; si, como el título mismo de este estudio de tesis lo sugiere, nuestro propósito es analizar la forma peculiar como la Cecilia Valdés de Cirilo Villa verde reproduce o interioriza las contradicciones existentes en la formación socioeconómica cubana del primer tercio del siglo XIX, es preciso, entonces, que hagamos algunos apuntes sobre las principales características de las transformaciones experimentadas por la sociedad y la economía cubana durante este crucial período.

En primer lugar, situemos a Cuba dentro del contexto mundial de finales del siglo XVIII; porque, al menos en este caso particular, los acontecimientos ocurridos en el panorama mundial tuvieron una influencia determinante en el aceleramiento de los procesos económicos y sociales de la Gran Antilla durante esos decenios, y en general, sobre la posterior situación de la estructura cubana durante el resto

de su historia; con los necesarios cambios que implica el -  
paso por los movimientos revolucionarios de la segunda mitad  
del XIX, pero con la misma tendencia deformante que permane-  
ció aún hasta el tiempo del proceso revolucionario iniciado-  
en una época tan lejana como la segunda mitad del presente -  
siglo.

No niego la participación fundamental del desarro-  
llo interno de las contradicciones estructurales de esta for-  
mación económico social, como premisa indispensable para en-  
tender el sentido y la forma en que dichas circunstancias -  
externas afectarán el desarrollo de aquélla. Sin embargo, co-  
mo veremos más adelante, en el caso específico de Cuba no po-  
demos sino reconocer la influencia condicionante de todos es-  
tos acontecimientos; los cuales hicieron de la historia un -  
problema mundial.

En este sentido, vale incluir la aclaración que -  
realiza Gerard Pierre Charles en su estudio sobre los oríge-  
nes del movimiento histórico cubano; mismos que desembocaron  
en el establecimiento del primer país socialista de América  
Latina.

Remitiéndonos al momento del descubrimiento de -  
América, Pierre-Charles señala que éste: "...incorporó esa -

porción del mundo al mercantilismo luso-hispánico y al sistema capitalista en formación". Y que, "desde entonces, la ley del mercantilismo y del capitalismo mundial gobernaron la vida del área; impuso éste un tipo de vinculación centro-periferia que dio lugar a una configuración global extrovertida con infraestructuras y estructuras organizativas dependientes".<sup>1</sup>

Todo lo cual resulta una verdad evidente en cuanto al primer desarrollo de la mayor isla del Caribe. Después de la acabada efímera fiebre de los lavaderos de oro (explotación que, como consta en los documentos dejados por frailes-como Las Casas- e historiadores, terminó con la población aborígen de la Isla) después que la mayoría de los ambiciosos peninsulares buscaron mejor suerte en las más ricas posesiones continentales, se cerró todo un ciclo de la vida económico-social de la Gran Antilla.

Los pocos asentamientos que quedaron en la Isla - después de este efímero auge tuvieron un desarrollo bastante lento. Su vida económica dependía de las naves que hacían un esporádico alto para abastecimiento en la Habana, momento en el que intercambiaban cueros secos, madera y leña por los artículos ultramarinos indispensables.

Así, mientras el resto de las antillas estaba jugando un papel importante en la acumulación originaria de capital en sus respectivas metrópolis<sup>2</sup>, las provincias cubanas jugaban un papel más bien secundario con respecto a su propia metrópoli y con respecto, también, a la nación que lucharía por obtener un papel hegemónico en el panorama mundial del siglo XIX.

Sin embargo, en la segunda mitad del XVIII ocurrieron sucesos internos y externos que transformaron profundamente el ritmo, si no también el sentido, del desarrollo económico social de la formación socioeconómica cubana.

El primero de ellos fue la ocupación inglesa de la Habana durante varios meses del año de 1762. Este hecho vino a romper el absurdo aislamiento comercial de Cuba, impuesto por los intereses de la monarquía española. Ramiro Guerra explica que "...durante los meses que ocuparon la Habana y gran parte de su jurisdicción, abrieron el puerto al comercio con Inglaterra y sus colonias, y nos inundaron de esclavos africanos. Hubo compradores para nuestro azúcar y hubo esclavos a un precio mucho más bajo".<sup>3</sup> Evidentemente esto constituyó una influencia determinante en el crecimiento de la naciente industria azucarera -había surgido ya en el siglo XVII, pero, con las trabas impuestas por la metrópo

li y la mayor rentabilidad del negocio en las antillas inglesas, francesas y holandesas, su crecimiento en Cuba había sido más bien lento y accidentado-. Por otra parte, esta momentánea liberación del comercio implicó que se generara un proceso de intercambio más amplio, al cual, claro, se vincularon los intereses de políticos, hacendados y comerciantes locales. Dichos intereses conseguirán que este proceso continúe a pesar del restablecimiento de la soberanía hispana sobre la Isla; y a pesar también de las disposiciones monárquicas que vetaban las relaciones comerciales de la Isla con las demás naciones.

Más adelante, se dieron otras circunstancias en el panorama mundial, mismas que repercutieron de manera decisiva en el desarrollo económico social de la Isla.

Benitez resume los hechos y escribe que: "la última parte del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX, están marcadas por el desarrollo de una serie de acontecimientos económicos, políticos y sociales que sacudirán el Caribe: la Revolución Industrial, la independencia de las trece colonias norteamericanas, la revolución francesa y la revolución haitiana".<sup>4</sup>

El primero de ellos, la Revolución Industrial, -

imprimió un empuje sin precedente al comercio y a la producción. A ésta por las posibilidades de incrementarla en forma casi permanente y al primero por la consecuente búsqueda de mercados donde pueda realizarse esta producción. En lo que toca al Caribe, en nuestro caso a Cuba, crea las premisas para imprimir a la Industria azucarera un aceleramiento sustancial. La introducción de molinos de acero, la tracción por medio de la fuerza del vapor y, después del primer tercio del siglo XIX, la introducción de caminos de hierro y del ferrocarril, además de otras mejoras técnicas, transformaron de manera constante y profunda el desarrollo económico de esta formación socioeconómica.

Por otra parte, la independencia de esa nación que bien podríamos decir que nació burguesa -tanto industrial como comercialmente-, implicó la apertura de un nuevo mercado para las mieles, el tabaco y el café antillano. Las relaciones entre esta naciente potencia y Cuba no tardaron en establecerse -aunque, en menor escala, ya se estaban dando- con el consentimiento de la metrópoli hispana cuando ésta se encontraba en guerra con la nación que pronto la desplazaría de la hegemonía mundial, y, más tarde, a pesar de haberse restaurado las prohibiciones comerciales de la monarquía española.

Estas relaciones estimularon, como es evidente, - el crecimiento de los principales cultivos comerciales cubanos, tabaco, café y, sobre todo, caña de azúcar.

La revolución francesa tuvo un doble efecto para la formación socioeconómica cubana. Al poco tiempo de logrado el triunfo de la burguesía francesa, se inició una serie de conflictos en el centro de Europa. Al verse España envuelta en guerra con y contra Francia e Inglaterra, se vio forzada a dejar, como ya apuntamos, que sus colonias comerciaron con "naciones neutrales", es decir con las colonias norteamericanas que aprovecharon bien la situación.

Por otra parte, el movimiento social originado en Francia sirvió de catalizador para el inicio de la revolución haitiana, movimiento que, por su violencia y extensión, terminó con la destrucción de todo lo que significaba esclavitud y opresión: el café y los cañaverales.

Como escribió Benítez, "los plantadores en el resto del Caribe, principalmente los hacendados y comerciantes cubanos, fueron los beneficiarios inmediatos de los funerales de la industria haitiana. Más de 25,000 toneladas de azúcar y alrededor de 3,000,000 de galones de miel adquirieron en 1822 los compradores norteamericanos de la producción

de Cuba".<sup>5</sup> El efecto del proceso revolucionario haitiano es claro a la luz de esta cita de Benítez.

Con las premisas externas dadas por todos estos acontecimientos mundiales, los industriales, hacendados y comerciantes cubanos no tardaron en aprovechar la coyuntura así creada para lograr en los hechos económicos lo que su "ilustre" promotor, Francisco de Arango y Parreño había logrado en el terreno jurídico por medio de su famosa intervención en las cortes hispanas.

Como vemos, todos los sucesos que hemos reseñado en estas líneas, terminaron con el estancamiento y el relativo aislamiento de la formación socioeconómica cubana, le proporcionaron las condiciones para que transitara hacia la introducción de formas capitalistas de producción y distribución, y, lo que es más importante, a nivel mundial, la insertaron en la lógica voraz de la acumulación originaria de capital.

### 3.2 Transformación de la Estructura Agraria.

El fuerte impulso que recibieron los cultivos comerciales, a raíz de los acontecimientos comentados en el apartado anterior, aceleraron de manera significativa el

proceso de transformación que había venido experimentando el agro cubano durante la segunda mitad del XV y, sobre todo, - la primera mitad del XIX.

Después del primer ciclo económico cubano, cerrado, como ya explicamos, con el fin de los lavaderos de oro, - se inició un lento proceso de apropiación de la tierra, la - cual, de acuerdo con las instituciones jurídicas españolas - vigentes, era considerada como realenga; por lo tanto, el - sistema de apropiación en este tiempo se llevó a efecto por medio de mercedes reales, privilegio que más tarde, debido a los problemas de distancia y comunicación, se concedió a los cabildos coloniales. Estas tierras, distribuidas en círcu-- los de enorme extensión, se convirtieron en grandes latifun-- dios ganaderos.

Esto crea, a diferencia de lo que está sucediendo en las demás antillas, una clase de medianos y grandes propietarios arraigados fuertemente a la tierra y su actividad.

Como explica La Riverend, "la ganadería se difunde por la multiplicación de los sitios de ganado en el seno de los latifundios...A medida que el latifundio se divide en tre varios 'propietarios', bien por venta o por razón de herencia, aumentan los sitios de ganado".<sup>6</sup>

Debido a lo cual, la ganadería se convierte en la actividad económica principal de la Isla. A cambio de carne seca y cueros se obtienen los implementos necesarios para subsistir. Sin embargo, las necesidades de la metrópoli hispana por las mieles y azúcares que sus colonias no producían, la imperiosa necesidad interna por encontrar una mejor fuente de divisas, permitió el surgimiento y desarrollo de esta importante explotación agrícola, sobre todo en la zona cercana a la Habana.

Pero, a pesar de los estímulos concedidos por la Metrópoli, entre los cuales cabe mencionar: "1o. La supresión del privilegio secular de Sevilla y Cádiz, abriéndose un comercio libre con los puertos de España, con derechos moderados. 2o. El establecimiento de un correo mensual entre Cuba y la Metrópoli; y 3o. La concesión de diversos asientos para la introducción de esclavos (subrayado de R. G.)".<sup>7</sup> A pesar de éstos, y otros estímulos, el desarrollo de los cultivos comerciales fue más bien lento. Este relativo equilibrio entre los cultivos comerciales, los cultivos de subsistencia y la ganadería, que ocupaba predominantemente la zona central, hace afirmar a historiadores como Fernando Portuondo que: "el fenómeno denota la existencia de una economía muy equilibrada, dentro de límites modestos...En Cuba no se vivía entonces dependiendo del tabaco ni del azúcar

u otra actividad productiva desarrollada desproporcionadamente, en detrimento de todas las demás".<sup>8</sup>

Sin embargo, los diversos fenómenos históricos y económicos, a los cuales nos hemos referido ya, tanto a nivel interno como externo, fueron transformando la estructura agraria tradicional de manera lenta, al principio, pero constante. De tal suerte que, al sobrevenirse los cambios más bruscos de los últimos decenios del siglo XVIII y los primeros del XIX, éstos encuentran campo fértil en los procesos internos que ya se habían venido presentando. Como enseña Le Riverand, la nueva estructura agraria no surge de repente después de 1790. "En realidad, había comenzado a manifestarse desde 1765. La aparición de potreros especializados en la ceba del ganado, la expansión del cultivo de la caña, sobre todo entre 1778 y 1782, la gestión más enérgica de la Factoría de tabaco en esos mismos años y la expansión de los cultivos de subsistencia para hacer frente al aumento de la población constituyen los datos básicos de la transformación que se opera antes de 1830".<sup>9</sup>

Estos procesos económicos se venían desarrollando, de manera persistente, con la ayuda de las gestiones de los hacendados, quienes veían en las trabas jurídicas impuestas por la monarquía un insoslayable obstáculo para el desarro--

llo de sus anhelos de lucro y prosperidad.

En este sentido, cabe destacar la intervención - del ilustre abogado habanero Dn. Fco. de Arango y Parreño, - quien, al enterarse de la caída de la producción haitiana, - y, también, de recibir la noticia de la Junta Superior de Estado sobre la liberación del comercio de esclavos, vislumbró las enormes posibilidades de desarrollo que se abrían para - la industria y la agricultura comercial cubana. Por lo que, a instancias de la misma junta, "...el 24 de enero (de 1792) presentó su admirable trabajo... titulándolo Discurso sobre la agricultura de la Habana y los medios para fomentarla".<sup>10</sup>

Con algunas concesiones importantes obtenidas a - partir de estas gestiones, se daba un gran paso para aprove- char la situación extraordinaria promovida por los sucesos - históricos ya mencionados. Facilidades que no dejaron pasar en vano los hacendados y comerciantes cubanos, quienes, a - raíz de esta situación excepcional, entraron en fase de prosperidad y expansión.

Expansión que implicó una lucha larga y sostenida para transformar la vieja estructura agraria, así como para conseguir las mejores tierras para los cultivos comerciales - en acelerado desarrollo.

En la zona habanera y, más tarde, en el área de Matanzas, el cultivo del azúcar empezó a ganar terreno a la ganadería extensiva, la cual pasó a compartir con la ganadería intensiva un lugar predominante en la zona central. También las vegas tabacaleras, cercanas al área de referencia, y en lucha contra el asfixiante estanco que sobre este comercio se cernía, sufrieron el embate de la expansión azucarera. Lo mismo ocurrió con el cultivo del cafeto, el cual quedó relegado, durante el breve período de auge que experimentó, a las tierras altas del área occidental, a la zona de Trinidad, y a las tierras altas del norte y noroeste de Santiago de Cuba.

Al principio de la colonización, las autoridades locales habían fomentado la apropiación de la tierra a través de la concesión de mercedes municipales. Más tarde, se recurrió al expediente de la reclamación y venta de realengos. Para este momento, se recurría más a las acciones de derecho común.

Las trabas que significaban la extraña conformación de las haciendas, los problemas originados por los pleitos jurídicos que cuestionaban la validez de los realengos, los problemas de límites entre las haciendas, además de los litigios por arrancarle a la Marina el privilegio de dispo-

ner libremente de los montes y plantíos -necesarios si se toma en cuenta las grandes necesidades de leña que significa - el procesamiento de la caña-, todo esto presionó para que - las autoridades legislaran al respecto.

Le Revirend nos explica que: "La solución a es-- tos problemas debía proceder de la propia experiencia del - país. Por ello la verdadera efectuación de la libertad de - disposición de los montes y plantíos había de producirse por el Acuerdo de la Junta Superior Directiva de la Real Hacien- da, de 27 de noviembre de 1816 que estableció las reglas - para determinar la validez de los títulos así como para la - reclamación de los realengos, texto que fue aprobado por el gobierno metropolitano por una resolución del Ministerio de- Hacienda de 19 de julio de 1819".<sup>11</sup>

Con ello, como el mismo autor nos sigue explican- do, quedaban establecidos los fundamentos jurídicos de la - nueva estructura agraria que se había venido dando. Se recono cían las mercedes concedidas con anterioridad a 1729. Las- posteriores tenían que demostrar, a falta de documentación, - una posesión superior a los cuarenta años; o de otra manera, la compra de las tierras respectivas. Las haciendas circulare s fueron prohibidas, por lo que las tierras baldías que - quedaban en las tangentes de haciendas cuyos límites se toca-

ban entre sí, fueron cedidas a las haciendas colindantes.

Con ello, se daba un golpe a la comunidad de pastos y a las pequeñas propiedades que se habían desarrollado a expensas de tierras baldías o poco explotadas.

Esto es, la balanza se inclinaba, evidentemente, en favor de los terratenientes, quienes, con estas disposiciones, quedaban con el camino abierto para promover la expansión de la agricultura comercial.

El cultivo del azúcar, como ya se anotó, desplazó al de las vegas tabacaleras en la zona habanera y en la cercana región de Matanzas. El café prosperó por un tiempo en la zona occidental de la Isla y de la Habana, gracias al impulso de los capitales franceses que se dedicaron a ello. Pero, por problemas técnicos, y por la competencia de otras zonas del Caribe y Sudamérica, las tierras en la zona occidental de la Jurisdicción de la Habana y en la de Pinar del Río fueron dedicadas a potreros y a "las primeras grandes vegas de tabaco de tipo capitalista, con gran acopio de esclavos".<sup>12</sup>

Como se observa por estas líneas, con estas transformaciones quedaron sentadas las bases de la estructura

agraria que, si bien en este período parecía estar equilibrada por la existencia de otros cultivos subsidiarios y la explotación ganadera que ya he apuntado; el tiempo, las mejoras técnicas, las demandas del mercado y el empuje de los dos principales cultivos comerciales de Cuba -azúcar y tabaco- impondría-, hacia finales del siglo, una estructura dependiente, menoproductora y monoexportadora, subordinada a los intereses del capital imperialista norteamericano, el que, como veremos en otro apartado, entró en contacto comercial con la Gran Antilla en una época muy temprana.

Revisemos ahora las contradicciones y características de los dos principales polos de desarrollo de la formación socioeconómica cubana: la Industria azucarera y la producción tabacalera.

### 3.3 La Industria Azucarera.

El cultivo de la caña y la obtención de miel o melado, empezó desde los inicios de la Isla en el siglo XVII.- Mas las trabas jurídicas, los altos costos de producción y las condiciones más favorables para su comercialización en el resto de las antillas, determinaron que su crecimiento fuera bastante lento. Reducido, al principio, a satisfacer las necesidades internas de consumo.

Después de los sucesos ya reseñados en los apartados anteriores, referentes a las necesidades de estos productos en la metrópoli española, y las modificaciones comerciales que generó la ocupación inglesa de la Habana, la producción azucarera entró en un breve período de auge.

Guerra registra que la industria azucarera "...creció sin interrupción hasta 1778, fecha en la cual la producción cubana suministraba a España casi todo el azúcar necesario para su consumo, cerca de 500,000 arrobas"<sup>13</sup> (aprox. 5,750 tn.).

Después de ese año, por razones financieras, el fin de la guerra que había generado cierta demanda de azúcar y productos del país y, lo que fue más grave, la brusca baja del precio del azúcar en el mercado, se produjo una situación sumamente difícil para los hacendados cubanos, circunstancias que se agravó hasta 1785. Pero, con los inesperados efectos de la Revolución Francesa en su colonia antillana, los cuales desembocaron en la destrucción de la producción haitiana de azúcar y café, se produjo un alza enorme en los precios y, por lo tanto, una circunstancia excepcional para la naciente industria azucarera cubana.

Como Ramiro Guerra nos explica, "el azúcar de Cu-

ba, para el cual casi no había comprador, fue objeto de una viva demanda, pagándose a un precio doble del que venía corriendo, o sea un ciento por ciento de aumento, el blanco a 30 y 32 reales arroba, y el quebrado a 24 reales"<sup>14</sup> (subrayado R.G.).

Esta circunstancia no podía dejar de ser aprovechada por los hacendados cubanos, quienes veían en esta oportunidad el momento clave para incrementar su producción y adueñarse de una parte importante del mercado de mieles y azúcares.

No obstante la situación favorable que se había abierto para la industria cubana, tenían antes que luchar, en lo jurídico, con las seculares trabas impuestas por las leyes de la metrópoli. Es en este momento en que Dn. Fco. de Arango y Parreño intervino para intentar conseguir la liberación del consumo que tanto obstaculizaba la rentabilidad de esta Industria, además de otras concesiones por las que abogó en una intervención que se ha hecho famosa por lo convincente de sus argumentos. Aún cuando no consiguió todo lo que buscaba, ni con la rapidez que el caso merecía, obtuvo lo suficiente para permitir el desarrollo de la Industria azucarera.

Guerra señala que: "Entre las solicitudes resuel-

tas conforme a lo pedido, se contaron el envío de la comisión de estudio al extranjero, algunas mejoras en los aranceles, la devolución de los derechos de entrada del azúcar reexportada de España, la supresión de los derechos al ron y al alcohol exportado a las colonias españolas de América y al extranjero y la autorización para exportar ron y alcohol directamente a cualquier puerto en buques extranjeros".<sup>15</sup>

Con el logro de estas concesiones y las condiciones excepcionales del mercado del azúcar, los Ingenios azucareros recibieron un impulso que favorecía un incremento continuo de la producción.

Con estas medidas, y con el alza del precio por arroba, que ya hemos registrado, se inició una era de auge, la cual habría de determinar, en proporción bastante relevante, el futuro desarrollo de la estructura socioeconómica de la Isla.

Las características del proceso de producción del azúcar intervinieron para introducir modalidades particulares tanto al proceso técnico-industrial mismo, como a las relaciones sociales de producción.

En su estudio sobre el desarrollo de la industria azucarera y la del tabaco, Fernando Ortiz nos explica que: -

"Para la producción del azúcar se concentran la agricultura... y la industria en un mismo lugar, creando esa compleja institución económico-social que es el ingenio, compuesta de la gran plantación de los cañaverales, de la enorme fábrica con sus maquinarias de prensado, evaporación, cristalización, centrifugación y transporte, y del núcleo urbano, caserío o ciudad, que es el batey con sus barracones, viviendas, talleres, almacenes, establos y otros servicios".<sup>16</sup>

La complejidad de esta producción influyó poderosamente en el proceso demográfico de la Isla, así como en lo que respecta a la propiedad de la tierra. Conforme fue adquiriendo un peso mayor en el espectro de las actividades productivas de exportación, determinó también, como explicamos en el anterior apartado, la forma de utilización y apropiación de la tierra.

Las feraces tierras habaneras y matanceras, así como un poco al occidente de la Habana, fueron predominantemente dedicadas al cultivo de la caña y a la instalación de Ingenios.

Como anota Le Riverend, en cuanto a la jurisdicción de la Habana, "al presentarse la segunda etapa de aumento de las exportaciones continuó el movimiento de fundación

de ingenios que en 1817 alcanzaban a 780 y, después de 1820- y a merced de la expansión de los mercados europeos y norteamericanos, se continuó más el crecimiento, elevándose la cifra en 1827 a 1,000 ingenios".<sup>17</sup>

Esto nos da una idea del rápido resultado producido por las circunstancias especiales ya descritas. Sin embargo, en este primer momento -1770-1806- casi no hubo mejoras técnicas de consideración, las cuales pudieran reforzar el incremento de la capacidad productiva. El expediente más a la mano, como el mismo Arango y Parreño lo señaló, fue recurrir a la fuerza de trabajo esclava.

No obstante los evidentes peligros que este sistema implicaba, no hubo más remedio que utilizar este riesgoso como inhumano sistema de explotación.

Sin embargo, como las estadísticas lo muestran, el rendimiento de este sistema fue de todas maneras limitado; como lo registra Pierre-Charles -citando a Moreno Fragnals- "el rendimiento de azúcar por negro se mantuvo durante todo el siglo XIX en 100 arrobas"<sup>18</sup> (aprox. 1.5 tn.). Habida cuenta de que, en la década del 20 al 30, se empezaron a introducir algunas innovaciones técnicas y mejoras en lo que se refiere al proceso químico de purificación del azúcar, en lo

que respecta a las relaciones sociales de producción se siguió utilizando -en conexión con un inescrupuloso comercio - de carne humana- la fuerza de trabajo esclava.

Como lo señala Le Riverend, durante este tiempo, - en general, "los grandes ingenios se caracterizan más bien - por reunir en un solo emplazamiento dos o tres juegos de aparatos, por lo que representaba más bien la adición mecánica de dos o tres ingenios antes que un proceso interno de aumento de la capacidad de producción por unidad".<sup>19</sup>

A pesar de ello, lo que importa resaltar aquí, para los fines de nuestro estudio, son dos cosas. La primera de ellas sería la paulatina transformación de la estructura agraria y económica de la formación económico-social cubana. Su influencia fue determinante en la transformación del paisaje costero cercano a la jurisdicción de la Habana y Matanzas, en las formas de propiedad de la tierra y en la estructura social cubana. Así como, por otra parte, aumentó su peso en lo que respecta a las relaciones comerciales y a la capacidad económica de la Isla para adquirir los bienes y las herramientas que la Isla no podía producir.

En segundo lugar, es muy importante señalar la - evidente contradicción entre la organización social del tra-

bajo y, por otro lado, las formas capitalistas de industrialización, comercialización y administración de la riqueza - extraída a través de esa inicua explotación de la fuerza de trabajo.

Las necesarias reformas al proceso productivo -la utilización del vapor, calderas metálicas, los molinos metálicos horizontales y otras- impuestas por la creciente demanda del dulce en el mercado, predominantemente norteamericano, y el bajo rendimiento por persona empleada que implicaba ese sistema de organización del trabajo, produjeron, más adelante de los límites cronológicos de este estudio, la quiebra de esta compleja vinculación entre el proceso productivo y la organización social del trabajo; vinculación que, en el tiempo que venimos reseñando, y gracias a las circunstancias mundiales varias veces citadas, permitió la inserción, en forma cada vez más acelerada, de esta formación socioeconómica en la lógica del capitalismo que, en este momento, vivía los días más prósperos de la política del liberalismo económico.

#### 3.4 El café y la industria del tabaco.

Otra era la situación del cultivo del café y del tabaco, y otra, también, la situación de la industria taba-

calera en esta época (1790-1830) que nos ocupa, y, por lo tanto, es necesario incluirlos en este breve estudio, cuyo propósito es explicar las principales contradicciones que imperaban en el proceso y en la estructura económico-social-cubana del primer tercio del siglo XIX.

Ahuyentados por el devastador proceso revolucionario ocurrido en la parte francesa de Santo Domingo, parte de la población blanca de esa Isla invirtió sus capitales en el cultivo del café en las zonas altas de la región occidental de Cuba, en la zona de Trinidad y las partes altas del norte y noroeste de Santiago de Cuba.

Como afirma Le Riverend, "la relativa facilidad para montar un cafetal hacía más fácil el camino y, en general, los costos de toda la instalación eran más reducidos que en la industria azucarera. Los altos precios permitieron el desarrollo de cafetales en las tierras más estériles, neutralizaron las grandes mermas que por defectos de cultivo o de manipulación se producían y estimularon el aumento del cultivo".<sup>20</sup>

Esta situación del mercado internacional del café generó, por un lado, el incremento de este cultivo durante un breve período de tiempo, lo que permitió contar con este-

cultivo comercial como una importante fuente de divisas para la economía de la Isla.

Por otro lado, a la vez que su cultivo implicaba cierta diversidad en los cultivos de exportación, su difusión se tradujo en la presencia de la pequeña y mediana propiedad, trabajadas generalmente en formas capitalistas de explotación -aún cuando también se hechó mano, aunque en menor escala, del trabajo esclavo-, lo cual servía de contrapeso para los intereses latifundiaríos de los cultivadores de la caña de azúcar, al mismo tiempo que permitía la existencia de una pequeña burguesía agraria, la cual ampliaba y, de alguna manera, aminoraba los contrastes existentes en la estructura económico-social de la Isla.

Tan importante llegó a ser este cultivo que, como lo anota Le Riverend, "es sabido que la colonia, hasta 1830, contribuyó frecuentemente con mayor proporción de café al mercado mundial que de azúcar. Por otra parte es fama que en algunas plazas europeas Cuba llegó a 'imponer' los precios del café".<sup>21</sup>

Sin embargo, hacia 1840 habían aparecido ya, en otras partes del ámbito latinoamericano, importantes productores de café. Esto llevó los precios a la consecuente

fluctuación en el mercado, lo cual repercutió seriamente en la producción de este cultivo en la Isla. Las deficiencias en el proceso, la crisis interna que limitaba su expansión en el interior de la Isla y los problemas para aumentar la productividad y disminuir los costos, promovieron la ruina de este producto y su virtual decadencia después de la fecha indicada líneas arriba.

Los terrenos utilizados para esta producción fueron destinados, en parte, a la formación de potreros de ganadería intensiva, necesarios para satisfacer a una población en aumento gracias al dinamismo económico de la parte occidental de la Isla, cuya prosperidad se basaba, cada vez más en el cultivo de la caña y en la producción de miel y azúcar.

Otra parte de estas áreas fue destinada al cultivo del tabaco, "constituyendo quizás las primeras vegas de índole capitalista por su extensión y el empleo de esclavos".<sup>22</sup>

La situación del tabaco difiere de la del café -por el carácter extranjero y efímero de éste último- y de la que hemos descrito para el azúcar -exógeno también y basado en el sistema de plantación, el cual se sustenta, a su vez, en la superexplotación de la fuerza de trabajo-

Antes de analizar algunas de sus características, cabe recalcar que, antes de constituirse en un importante renglón de la economía cubana, los cultivadores de este producto tuvieron que luchar con las condenas morales<sup>23</sup> de la época, y lo que fue más gravoso todavía, con las trabas jurídicas impuestas por el complejo sistema de Estancos y gravámenes emitidos por la metrópoli hispana.

El 23 de junio de 1817 la corona española dio a conocer un Real Decreto por medio del cual quedaba abolido el Estanco del tabaco. Por lo que esta fecha significaba el establecimiento del marco jurídico dentro del cual el tabaco pasaba a ser un cultivo comercial importante, vinculado, además, con un proceso industrial que, con base en formas capitalistas de producción, se desarrollaba en el ámbito urbano de La Habana.

En lo que se refiere a la explotación agrícola del producto, Ortiz nos explica que: "en la producción tabacalera el cultivo fue hortelano, hecho en los pequeños sitios de las vegas, con tierras ubérrimas y con pocos trabajadores, los cuales no solían exceder del grupo familiar. Por eso, el guajiro trabajador de las vegas fue preferentemente blanco y libre, aparte de algún esclavo negro, sobre todo ya en el siglo XIX, para ciertas labores de peonaje auxiliar".<sup>24</sup>

Esto tiene implicaciones muy importantes, tanto - en lo que se refiere al esquema de las formas de propiedad - en el paisaje insular, como en lo que respecta a las relaciones sociales de producción.

En cuanto al primer aspecto, significa la posibilidad de la existencia del pequeño y mediano colono, dueño de propiedades medianas cuya explotación agrícola les impulsó a arrancar privilegios y concesiones a los grupos hegemónicos de hacendados y comerciantes, en vista de que sus intereses fueron a menudo contradictorias con las aspiraciones exclusivistas de los integrantes de la sacarocracia.

En lo que se refiere a las relaciones sociales de producción, la existencia de trabajadores libres presionó, - de algún modo, la transformación del improductivo e inhumano sistema basado en la esclavitud del negro, principalmente.

No hay que olvidar -aunque esto sale de los límites históricos de este estudio- la importante participación de los tabacaleros en el movimiento de 1868, a raíz del cual comenzó el proceso de abolición del trabajo esclavo.

Por otra parte, es importante señalar que la fase industrial del proceso no se ubicaba en la vega misma, -

sino en la zona urbana, lo cual representa una diferencia - significativa con respecto al enorme complejo agro-industrial del ingenio, cuyo apetito voraz tendía a la expansión del - cultivo y a la devastación de los bosques cercanos.

En la transformación del procesamiento del tabaco a lo largo del siglo XIX, podemos apreciar claramente las - distintas fases por las que transitó el capitalismo occidental a partir del siglo XVII y, sobre todo, del XVIII.

Ortiz refiere que, "primeramente, los tabacos se - torcieron por los tabaqueros en sus casas, individualmente, - como labor secundaria de sus ordinarios quehaceres, o bien - en pequeños chinchales o talleres artesanos..."<sup>25</sup>.

Después de la liberación del estanco del tabaco, - y con la transformación, ya registrada, de tierras dedicadas al cultivo del cafeto en vegas tabacaleras, los procesos de - transformación de la hoja del tabaco reciben el empuje de es - pañoles y criollos que introducen la manufactura en la pro-- ducción tabacalera.

Como escribe Benítez, "las operaciones técnicas - que se introdujeron en la manufactura, exigieron obreros es - pecializados que los patronos, por supuesto, no podían hallar

en la fuerza de trabajo esclava. Las fábricas, por lo tanto, tuvieron que emplear gran número de trabajadores asalariados".<sup>26</sup>

Al principio, esta fuerza de trabajo asalariada se consiguió aprovechando los recursos humanos recluidos en las prisiones de la ciudad. Sin embargo, el crecimiento de los talleres, la tecnificación de parte de los procesos y la especialización de la producción, fueron presionando a los tabaqueros a emplear fuerza de trabajo libre. Esto último tuvo consecuencias muy importantes para el cambio de la estructura económica de la Isla, ya que la presencia de trabajadores libres -operarios del tabaco y otro tipo de artesanos auxiliares pero necesarios para el tipo de sociedad que se estaba gestando- implicaba, en alguna medida, la conformación del mercado interno -premisa indispensable para el funcionamiento del modo capitalista de producción- en el que, por supuesto, también se formaba el mercado de la fuerza de trabajo, con los fenómenos sociales y económicos que le son consustanciales.

En esta medida, el proceso de constitución de la Industria tabacalera se desarrolló, al principio, de manera contradictoria con la marcha del complejo agro-industrial - del Ingenio, el cual está apoyado en la existencia del traba

jo esclavo y, por supuesto, con los intereses comerciales de los traficantes negreros, quienes confiaban en la existencia de este infame comercio para realizar sus enriquecedoras triangulaciones (esclavos-azúcar-manufacturas, etc.).

Con la tecnificación de la Industria azucarera, la presión sobre el tráfico negrero y, en fin, con la inserción cada vez más completa de la Isla en la lógica del capital imperialista, la brecha entre estas dos formas de producción se reduciría hasta formar parte del mismo proceso agro-exportador.

Sin embargo, eso escapa a los límites históricos de este importante período, el cual, si alguna clasificación amerita, es la de ser un amplio proceso de tránsito en el que, debido a la promoción de los cultivos comerciales y a la formación de una nueva estructura económica, la antigua y "adormilada" Isla se convertía en una conflictiva colonia, plena de contradicciones y de amargos contrastes, inserta, como ya escribí, en la mecánica económica del Capitalismo mundial en tránsito, también durante sobre todo la segunda mitad del siglo XIX- de su modalidad liberal a la fase imperialista.

### 3.5 El Tráfico Negrero.

Uno de los aspectos aparentemente más contradictorios con el proceso agroindustrial de carácter capitalista - que se estaba gestando en la formación económico-social cubana, fue el tan inhumano cuanto improductivo empleo de fuerza de trabajo esclava en el Ingenio azucarero.

La contradicción se resuelve cuando entendemos - las condiciones particulares de la producción misma, basada - por bastante tiempo en el simple y rudimentario empleo del - cultivo extensivo de la caña de azúcar para satisfacer las - necesidades del Ingenio. Y cuando, además, se toman en cuenta los fuertes intereses económicos ligados con dicho tráfico, tanto en lo que a la metrópoli misma se refiere, como a - los grupos hegemónicos existentes en el interior de la Isla.

Uno de sus "ilustres" promotores, fue el mismo - tiempo intérprete de las necesidades de los hacendados; los - que, ante las perspectivas abiertas por el proceso revolucionario haitiano, percibieron la urgencia de aumentar aceleradamente el cultivo y la producción de azúcar, a través del - rápido expediente de recurrir a la super-explotación de la - fuerza de trabajo. Nos referimos a los arreglos de Fco. de - Arango y Parreño ante la recién creada Junta de Estado e Ins

trucción Reservada.

Franco nos relata que: "la Real cédula de 28 de febrero de 1789 declaraba que para fomentar la agricultura - en la provincia de Caracas e islas de Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico, se permitía a todos los españoles, incluyendo a los residentes en Indias, pasar en barcos propios o fletados a comprar negros en cualquier lugar que los hubiese, sin abo- nar contribución alguna al ser desembarcados en los puertos- señalados del Caribe".<sup>27</sup>

Merced a estas concesiones y a los posteriores - arreglos que sufrieron -modificaciones que el contrabando - se encargó casi siempre de alterar- se dieron las pautas pa- ra favorecer la introducción de grandes cantidades de negros, lo cual repercutió, claro está, en el fortalecimiento de una poderosa oligarquía negrera.

Tan sólo en el último tercio del siglo XVIII los- autores registran que se introdujeron más de 80,000 esclavos, cifra considerable que, sin embargo, apenas si nos da una - idea del proceso que se iniciaba. Una compleja maquinaria - económica se estaba generando por obra y gracia de este abo- minable comercio. Sus productos fueron varios y a diversos- niveles.

Por una parte, tenemos que señalar, junto con Benítez, que "el trabajo esclavo en las Antillas, innegablemente, fue un elemento constitutivo de acumulación de capital y, consecuentemente, un 'método de producción redoblada de plusvalía o producto excedente', como lo fue la esclavitud infantil en el siglo XVIII en Inglaterra, y la de los 'rondadores'...que subsistieron hasta las primeras décadas del siglo XIX".<sup>28</sup>

Mientras el trabajo esclavo en las demás Antillas se relacionó con el proceso de acumulación originaria de capital en Inglaterra, principalmente, en Francia y en Holanda, el ingenio cubano se conectó, por los hechos históricos y políticos mencionados al principio, así como otros de índole económica, no con la metrópoli hispana, como habría sido lógico, sino con el proceso de acumulación de capital en la formación económico social norteamericana. Muy pronto, los intereses económicos de armadores, comerciantes y traficantes negreros de las Trece Colonias se entrelazaron con los de hacendados, comerciantes y traficantes de la Gran Antilla. La contribución de la sangre africana en la formación del capital sobre el cual se levantaría una importante potencia capitalista en el siglo XX, no puede dejarse de lado en un estudio serio sobre la presencia de esta forma de organización del trabajo en la Isla que ocupa nuestra atención.

En estrecha relación con este fenómeno, lo está la formación de una poderosa oligarquía negrera, cuyos intereses los enlazaban lo mismo con los armadores y comerciantes de Estados Unidos de Norteamericana, que con los hacendados, comerciantes y autoridades corruptas de la Isla de Cuba.

Luciano Franco nos explica que: "atraídos por el desarrollo extraordinario de la producción cubana, azúcar, y café, y las oportunidades que brindaba a los españoles el tráfico africano y el contrabando, nuevos grupos de aventureros, marinos y soldados que huían de las guerras napoleónicas, así como norteamericanos e ingleses, inundaron la Isla de Cuba en el primer tercio del siglo XIX. Entre ellos se destacaron algunos como Joaquín Gómez, Francisco Marty, Julián de Zuleta..."<sup>29</sup>. Estos habrían de liderar esa poderosa oligarquía que corrompió, en connivencia con los mismos Capitanes Generales que fueron enviados a gobernar la Isla, todas las estructuras económicas, sociales y morales de Cuba a partir de este período de transición y por más de siglo y medio después.

Este último aspecto señalado constituye un capítulo importante en las prácticas políticas y jurídicas en la Cuba de este período. La existencia de esta corrupción, producida por este inicuo tráfico, constituyó una forma de rapi

do enriquecimiento para aquellos españoles que, enviados por la corona para hacer justicia y administrar los intereses de la Corona hispana, veían en esa mecánica la mejor forma para obtener riquezas y títulos de nobleza.

Al explicar, a través de una ironía clara y directa, el gobierno del general Francisco Dionisio Vives -Capitán y gobernador general de la Isla del 2 de mayo de 1823 a 15 de mayo de 1832-, Luciano Franco nos refiere que: "Mitad-militar, mitad bandido, el Capitán general Vives tuvo la triste gloria de instituir en nuestro país el peculado como fórmula de gobierno, tarifó en su beneficio y en el de sus más cercanos, todas las acciones administrativas. Su indiscutible capacidad, adquirida en andanzas por Europa y América, le puso al servicio de sus trapacerías".<sup>30</sup>

Con la ayuda de su astuto colaborador, Dn. Claudio Martínez de Pinillos, "conde de Villanueva", y de todo un farragoso sistema burocrático -manejado, claro está, por toda una camarilla de funcionarios interesados en incrementar, en la forma más rápida posible, sus fortunas personales- la trata negrena sobrevivió a pesar de encontrarse en contradicción con el progreso técnico-industrial de la producción azucarera y, como lo registran las crónicas de los ministros británicos, a pesar de los esfuerzos de la corona in

glesa por suspender un tráfico que perjudicaba los intereses de sus propias colonias antillanas.

La aparente paradoja de la existencia de esta forma de organización del trabajo en el sector más dinámico de la economía cubana, puede encontrar dos explicaciones técnicas en las siguientes consideraciones.

En primer lugar, los trapiches movidos a vapor, introducidos antes de 1827, se fueron generalizando después de 1841, y sobre todo, después de 1861, cuando había 949 sobre un total de 1365.

Por otra parte, mientras no mejoraran las técnicas de cultivo de la caña, la mayor capacidad de molienda de los trapiches generó una mayor demanda de caña, la cual era producida por el sistema de plantación (grandes extensiones de tierra, monocultivo y trabajo esclavo). Por estos motivos, Pierre-Charles puede afirmar que, "por un tiempo se alcanzó el más alto grado de articulación entre las técnicas capitalistas y el régimen de trabajo esclavista."<sup>31</sup>

Sin embargo, el aumento de la tecnificación de la producción, la existencia de sectores de la economía donde se utilizaba, cada vez más, el trabajo asalariado, la baja

productividad por hombre empleado (100 arrobas, según Moreno Fragnals<sup>32</sup>), y los conflictos sociales, que no dejaron de existir a lo largo del siglo, —es un hecho que, aún antes de la Guerra de los 10 años, se habían dado levantamientos violentos de esclavos, como el de Aponte en 1812, y los de 1840-43<sup>33</sup>, situaciones que contradicen la idea de una esclavitud más "humanitaria" en la historia de la agricultura cubana—, todo esto influyó para que, décadas más adelante de las tratadas en este capítulo, se completara el proceso de constitución del mercado interno, vale decir, de la existencia del mercado libre de la fuerza de trabajo.

### 3.6 Las Relaciones Comerciales.

Si bien este punto ya lo hemos mencionado al estudiar los demás asuntos que integran este capítulo, vale la pena anotar algunos datos más al respecto, con objeto de dejar una idea más clara de la estructura económico social de la Cuba de este primer tercio del siglo XIX.

En la primera etapa de la colonia, merced a las trabas comerciales impuestas por las leyes de la metrópoli hispana, el comercio de exportación-importación estuvo dominado por los peninsulares. Como lo explica Portuondo, "los comerciantes eran, por lo general, peninsulares; los hacenda

dos, en su mayoría, criollos. A medida que criollos y peninsulares se distanciaban, la separación abría, sin quererlo - unos ni otros, un abismo entre españoles nacidos en Cuba y - españoles de Europa".<sup>34</sup>

Sin embargo, con el auge de la industria azucarera, muchos comerciantes vieron en esta coyuntura la oportunidad para convertirse en hacendados dedicados a la producción azucarera, lo que fomentó la creación de una nueva oligarquía terrateniente ligada con la actividad comercial, a la vez - que con los principales cultivos de exportación, los que, - como ya registramos, transformaron significativamente la estructura económica de la Isla. Le Riverend señala que: -  
..."este gran comercio fue...el sector donde se nutrió desde principios de siglo la clase de los Hacendados Azucareros. - Por lo general, estos comerciantes del primer auge, por medio de sus operaciones financieras o por fomento directo, se hicieron de Ingenios y se convirtieron en hacendados, como - ocurrió en el caso de los Aldama, los Poey y otros".<sup>35</sup> Es--  
tos grupos formaron una clase más o menos estable, situación que contribuye a la explicación de la relativa estabilidad - política que vivió la Isla hasta la 2a. mitad del siglo XIX.

Con el auge de la producción azucarera, se fortaleció el grupo de traficantes de negros, los cuales estable-

cieron tempranos nexos con los armadores y comerciantes de la Norteamérica de principios de siglo, en la cual, como ya vimos, se estaba llevando a cabo el proceso de acumulación originaria de capital.

Es un hecho que, para las primeras décadas del siglo XIX, "el azúcar y las mieles de las Antillas, y en particular el azúcar y las mieles de Cuba, ya estaban gravitando en esa época en manos de los hombres de negocios de los Estados Unidos. La prosperidad norteamericana entre 1820 y 1830, de que se habla en los libros de historia de los Estados Unidos, está relacionado con esa gravitación. En su órbita creció y se multiplicó la riqueza de los mercaderes del azúcar y de las mieles".<sup>36</sup>

De suerte que, a semejanza del triángulo económico que contribuyó a la acumulación de capital en la entonces potencia hegemónica, la Inglaterra de la 2a. mitad del siglo XIX, las relaciones que se establecieron entre hacendados azucareros, aventureros traficantes de carne humana y los comerciantes, marinos y armadores de Norteamérica constituyeron otra importante triangulación económica en la cual los Estados Unidos ocupaban, cada vez más, un lugar importante en la economía cubana. Los hacendados azucareros y demás grupos hegemónicos (la oligarquía negrera, los dueños de ta-

lleres tabacaleros y los altos funcionarios insulares) constituían el polo dependiente de esta relación económica, mientras que los esclavos y obreros del tabaco formaban la gran-masa super-explotada sobre la que se alzaba la prosperidad tanto de los capitales extranjeros, como de los grupos dominantes anotados líneas arriba.

Con estas anotaciones, me parece que he dejado claros, a grandes rasgos, las principales contradicciones de la estructura económica de la formación económico-social cubana, desde finales del siglo XVIII, hasta el primer tercio del XIX.

Antes de dar fin a este capítulo, me parece apropiado anotar, a manera de conclusiones, algunos de los efectos que tuvieron estas transformaciones económicas sobre la estructura de clases de la Isla y sobre la situación moral de la misma, ya que estos serán algunos de los problemas que ocuparán nuestra atención al revisar las características esenciales de la novela motivo de todas estas notas y reflexiones, la Cecilia Valdés de Dn. Cirilo Villaverde.

### 3.7 Repercusiones Sociales de la Transformación Económica.

La necesidad de tecnificar la producción azucarera, el anhelo de hombres como Arango y Parreño por introdu-

cir los cursos especializados que permitieron el mejoramiento de las técnicas de cultivo, las necesidades mismas de una sociedad que, ante un aumento de la actividad económica, requería de toda una serie de servicios profesionales y artesanales secundarios, de comerciantes en pequeño y de colonos dedicados a la producción de cultivos de subsistencia, además de la estructura jurídico-militar que ello implicaba, fomentó el nacimiento de una suerte de pequeña burguesía.

La importancia de mencionar este hecho radica en que fueron estos sectores -sobre todo los grupos profesionales e intelectuales- entre los cuales empezó a surgir un sentimiento de nacionalidad, de conciencia de los problemas y de inquietud por adecuar la super-estructura política a las nuevas condiciones de la estructura económica.

Otro factor importante, que merece ser mencionado aquí, es el que se refiere a los complejos procesos culturales que se dieron en la Isla en el espacio de, sobre todo, más o menos un siglo -el XIX-; esto ha hecho pensar a escritores como Tadeo Ortiz en el empleo del término sociológico de transculturación, acuñado por la escuela de Malinowski.

Refiere que utiliza este neologismo, transculturación, "...para expresar los variadísimos fenómenos que se-

originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de -  
culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es -  
imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo  
económico como en lo institucional, jurídico, ético, religio  
so, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los de  
más aspectos de la vida".<sup>37</sup>

En efecto, si bien todos estos grupos étnicos fue  
ron sometidos, asimilados o sencillamente adaptados a las re  
glas del juego impuestas por la nueva estructura económica -  
que el capitalismo, norteamericano e inglés, sobre todo, es  
taba generando, no es menos cierto que este condicionamiento  
influyó de manera diversa y compleja en la estructura mental  
y en los usos y costumbres de todas estas"...continuas, radi  
cales y contrastantes transmigraciones geográficas, económi  
cas y sociales de pobladores".<sup>38</sup>

Tan importante resultó el efecto del contacto en  
tre estos grupos, bien fueran blancos ibéricos, franceses, o  
negros de las diversas partes de la Costa africana -con, por  
supuesto, disímiles niveles de desarrollo y organización eco  
nómico-social-, que el producto no fue ni la cultura europea  
que traían consigo estos grupos, los cuales en lo económico-  
y político detentaban la hegemonía, ni, evidentemente, la -  
cultura de los miles de negros" que habían sido arrancados de

su contexto original.

Más bien, se puede afirmar que, durante este período, asistimos a una complicada etapa de transición. En ella se mezclan tanto las transformaciones económicas y técnicas que hemos mencionados a lo largo de este estudio, como aquellos factores sociales, -morales, culturales, etc.- a los que nos hemos referido en esta parte del capítulo.

Transición que dio paso a un nuevo modo de producción, dependiente claro del capitalismo metropolitano, y a una nueva cultura, la cual habría de definir y adecuar sus características socioculturales al mismo tiempo que se cumplía la instauración plena del capitalismo como forma de producción dominante.

Durante este período, como ya mencionamos de paso, la corrupción se volvió sistema de gobierno y uso social. El alto porcentaje de hijos ilegítimos<sup>39</sup> que se registra en las estadísticas, no fue sino uno de los muchos y complejos productos del cumplimiento del proceso que ya hemos mencionado. Proceso contradictorio que, de manera nada idílica, habría de resolver los diversos problemas que esta nueva estructura significaba, a lo largo de más de un siglo de ajustes y reajustes, de luchas y anhelantes esperanzas de libertad y justicia.

## NOTAS AL CAPITULO III

- 1.- Pierre-Charles op. cit. p. 11
- 2.- Cfr. Benítez op. cit. p. 77-97.
- 3.- Guerra Azúcar y población en... p. 58
- 4.- Benítez. op. cit. p. 140
- 5.- Benítez. op. cit. p. 195.
- 6.- Le Riverend. Historia Económica de Cuba. Ariel, p. 77.
- 7.- Guerra, op. cit. p. 206.
- 8.- Portuondo. op. cit. p. 197.
- 9.- Le Riverend Historia Económica de Cuba. I. Cubano, p. -  
151-152.
- 10.- Guerra. op. cit. p. 210.
- 11.- Le Riverend. op. cit. p. 161.
- 12.- Ibidem. p. 155.
- 13.- Guerra. op. cit. p. 206.

- 14.- Ibidem. p. 209.
- 15.- Ibidem. p. 212.
- 16.- Ortiz, Contrapunteo Cubano del Azúcar y el Tabaco. -  
p. 112.
- 17.- Le Riverend, op. cit. p. 185-186.
- 18.- Pierre-Charles op. cit., p. 20 en n. de p.p.
- 19.- Le Riverend op. cit. p. 194.
- 20.- Le Riverend, op. cit. p. 168
- 21.- Ibidem. p. 192.
- 22.- Ibidem. p. 169.
- 23.- Cfr. Ortiz, op. cit. p. 137-168.
- 24.- Ortiz, op. cit. p. 112.
- 25.- Ibidem. p. 113.
- 26.- Benítez, op. cit. p. 205.
- 27.- Franco, op. cit. p. 93.

28.- Benítez, op. cit. p. 77.

29.- Franco, op. cit. p. 216.

30.- Franco, op. cit. p. 320.

31.- Pierre-Charles, op. cit. p. 20.

32.- Citado en Ibidem. p. 20.

33.- Ortiz, Los Negros Esclavos, p. 385-391.

34.- Portuondo, op. cit., p. 245.

35.- Le Riverend, op. cit. p. 222.

36.- Benítez, op. cit. p. 195.

37.- Ortiz, Contrapunteo Cubano... p. 129.

38.- Ortiz, Ibidem. p. 133.

39.- Portuondo, op. cit. p. 310.

IV CECILIA VALDES: TESTIMONIO LITERARIO

Como lo reseñé en las notas históricas sobre el período que cubre la narración de Cirilo Villaverde, la presencia del esclavo negro y de su opuesto evidente: el esclavista; del ingenio y la extensión del cultivo de la caña de azúcar, en contraposición con una estructura agraria tradicional (la cual se reordenaba en función de las nuevas condiciones socioeconómicas que empezaban a imperar en la Isla) - son hechos que se deben tener presentes al analizar la manera particular en que el artista y su obra captaron y reflejaron estéticamente, en forma contradictoria por supuesto, sus condiciones materiales de existencia.

Sin embargo, no es el tiempo de revisar los hechos, los grupos sociales y datos allá descritos, para buscarlos luego en el texto de la novela; porque, en ese caso, estaríamos utilizando la obra como un pretexto para realizar la historia social y económica de esta formación socioeconómica caribeña.

Más bien, cabe insistir, toca el turno al análisis concreto de la novela misma; en primer término, ocupará nuestra atención el estudio de los personajes centrales de la obra y de los ambientes que la misma registra -para tal -

fin, revisaré las contradicciones principales que la novela - nos presenta a través de sus tipos y paisajes-. Al analizar estos elementos quedarán al descubierto, en alguna medida, los contenidos que el autor estructuró por medio de esa particularidad que es su novela.

Enseguida, y por cuestiones meramente expositivas, estudiaremos las condiciones formales de la emisión de dichos mensajes, vale decir, algunos de los problemas de estilo que más polémica han suscitado entre sus críticos.

Finalmente, trataremos lo referente a la recepción o consumo de la obra en dos momentos; entre los intelectuales contemporáneos y en el contexto actual; para ello con entender el tipo de praxis que la obra efectuó y significó, tanto para aquellos procéricos personajes que iniciaron el proyecto libertario del siglo XIX, como para los intelectuales orgánicos y pueblo de la actual Cuba socialista.

Observar y señalar la forma específica en que Villaverde representa y re-crea su realidad social, económica y cultural para cuestionar sus prácticas y el sentido de éstas; en otras palabras, percibir y explicar en qué manera - Cecilia Valdés o la Loma del Angel interioriza las contradicciones presentes en su contexto histórico-social, tal es el intento de este capítulo; el que, por la estructura y propó-

sito del trabajo aquí desarrollado, constituye el objeto de este estudio de tesis.

#### 4.1 La Cuestión de los Personajes y los Ambientes.

Antes de dar paso al estudio de este importante asunto, me parece pertinente incluir dos aclaraciones al respecto.

En primer lugar, quien haya leído la novela con algún detenimiento, se dará cuenta del elevado número de personajes que entran y salen de la escena en el transcurso del vasto espacio narrativo que ocupa la obra; por tal motivo, si intentara realizar un análisis minucioso de cada uno de ellos, equivaldría, a "llenar" éste apartado hasta tal punto que, sin duda, correríamos el riesgo -tanto el lector como el autor de este trabajo- de perder la paciencia y la atención del problema básico que nos ocupa: la valoración -o revaloración- de Cecilia Valdés como un objeto artístico, literario, y la discusión sobre el problema de la clasificación mencionada en el primer capítulo de este estudio.

En ese sentido, decidí que sería más útil, de acuerdo con el diseño del trabajo, estudiar los personajes centrales de la novela, en vista de que el mundo plasmado

por Villaverde gira en la obra alrededor de estos individuos, quienes constituyen el núcleo anecdótico de la misma. Al mencionarlos, los analizaremos no sólo según su participación - en la tragedia principal de la anécdota, sino como elementos activos de un grupo social al cual representan o, en otros - términos, del cual son expresión más o menos acabada.

Por otra parte, cabe aclarar que utilizo el término "ambiente" en su sentido más amplio, como suma de elementos -físicos y sociales- que conforman el entorno de los personajes.

En el análisis del texto, nos percataremos de la medida en que los ambientes constituyen un factor importante para el plan general de la obra veremos que su presentación - contribuye a darle más fuerza a las circunstancias del relato. Esto, como lo vimos en el primer capítulo, ha llevado a críticos como Luis Alberto Sánchez a declarar que, en parte, la obra podría ser clasificada como "novela regional impura", afirmación que se verá discutida en el curso mismo de los argumentos del apartado correspondiente.

#### 4.1.1. La oposición Cecilia Valdés/Isabel Ilíncheta.

No sólo porque el título de la obra lo sugiere, - sino por su participación personal en el desarrollo de la -

trama, es pertinente comenzar nuestro análisis con esta pareja de personajes, cuyas cualidades, acciones y pensamientos nos permiten percibir en la novela un cierto cuestionamiento del sistema de relaciones sociales de producción y de reglas de convivencia que imperaban en la Cuba de principios del siglo XIX.

Casi al final de la novela, en medio de una serie de preguntas y respuestas entre la criada negra María de Regla y las "niñas" de la casa, Carmen y Adela, acompañadas de Isabel Ilincheta, la negra -cocinera, enfermera en el ingenio y nodriza de Cecilia Valdés y Adela Gamboa- nos permite conocer el origen y la genealogía de Cecilia; allí, les explica que: "Lo único que logré averiguar de cierto fue que la morena esqueleto se llamaba Magdalena Morales y era madre de señá Chepilla, que señá Chepilla Alarcón era madre de señá Charito y señá Charito era madre de Cecilia Valdés. Es querer decir, que Magdalena, negra como yo, tuvo con un blanco a señá Chepilla, parda; que señá Chepilla, tuvo con otro blanco, a señá Carito Alarcón, parda clara y que señá Charito tuvo con otro blanco a Cecilia Valdés, blanca". (p.241).<sup>1</sup>

Mulata como se puede apreciar por la cita, Cecilia crece, con el estigma de ser bastarda, hija ilegítima de un blanco que Ma. de Regla intuye (en su fuero interno) ha--

ber sido su propio amo, aunque en ese momento lo niegue compungida ante el arrebatado de cólera de sus "amitas" blancas.

A pesar de los deseos de estas señoritas, aparentemente ajenas a los problemas y desdichas de los grupos sociales subalternos de la Isla, incluidos sus esclavos negros, el novelista se encarga de insinuarnos primero, y develarnos más tarde, poco a poco, el ilícito parentesco de Cecilia con don Cándido de Gamboa y Ruiz.

A raíz de una indiscreción del médico familiar, - el dr. Montes de Oca, doña Rosa intuye y parece descubrir - parte del secreto, del impropio proceder de su esposo cuando joven, por lo que entabla una formidable discusión con dn. - Cándido, su adúltero cónyuge.

Después de ello, el escritor nos explica que: " - Díez y ocho o veinte años atrás, esto es, cuatro o cinco después de casado, ya con dos hijos de su legítima mujer, tropezó con una mozuela de singular belleza. Sin saber cómo ni cuándo, contrajo con ella relaciones clandestinas; lazo fácil de formar cuando el hombre es joven, rico y buen mozo y la mujer bella, en los quince y de la raza mezclada. De estos necios amores resultó una niña, la cual Dn. Cándido se - empeñó en salvar primero de la muerte cuando infante, luego-

de la miseria, de la oscuridad y de la degradación cuando - joven, un compromiso le metió en otro y otro, no sólo respecto de esa niña, sino de su abuela, que pronto tuvo que ejercer con ella los oficios de madre; aunque ninguna de las - tres estaba ya en aptitud ni situación de apreciar sus favores, ni de reconocer sus costosos sacrificios"(p<sup>154</sup>).

A pesar de la justificación que el autor parece - esbozar con respecto a los actos ilícitos de este rico hacen dado-esclavista, lo cierto es que el lector objetivo no puede sino reconocer y apreciar el opresivo marco de relaciones sociales que acompañan a esa niña -Cecilia- en su desarrollo por los diversos capítulos de la obra.

Mulata y bastarda, Cecilia es una víctima ignorante del oscurecimiento de la moralidad habanera a cargo de - los hacendados esclavistas, quienes ideológicamente perciben sus intereses de clase como los intereses y necesidades de - la sociedad entera.

Además, gracias también a esta cita, podemos ubicar la posición que ocupan Cecilia y su abuela en el marco - social presentado por la novela y en las relaciones sociales de producción de la Isla. Básicamente, son integrantes de - ese crecientes y difuso grupo social conocido como el "lum-- pen", sin incidencia directa en el aparato productivo de la-

formación económico-social de la que forman parte, pero como un criticable fruto de las prácticas sociales de quienes detentan el poder económico.

En varias partes de la novela, el narrador hace referencia a las perfecciones físicas de esta hermosa huérfana - al menos así se le hace creer a lo largo de la anécdota - sin embargo, se puede sentir un ligero cambio cualitativo entre la descripción que hace de su figura y carácter cuando niña de aquél que, cuando joven, sólo le sirvió para aumentar problemas a su tragedia social.

Apenas empezado el capítulo II de la primera parte, nos describe que: "Era su tipo el de las vírgenes de los más célebres pintores. Porque a una frente alta, coronada de cabellos negros y copiosos, naturalmente ondeados, unía facciones muy regulares, nariz recta que arrancaba desde el entrecejo y por quedarse algo corta alzaba un sí es no es el labio superior, como para dejar ver dos sartas de dientes menudos y blancos. Sus cejas describían un arco y daban mayor sombra a los ojos negros y rasgados, los cuales eran como movilidad y fuego. La boca la tenía chica y los labios llenos, indicando más voluptuosidad que firmeza de carácter. Las mejillas llenas y redondas y un hoyuelo en medio de la barba, formaban un conjunto bello, que para ser perfecto, sólo fal-

taba que la expresión fuese menos maliciosa, si no maligna... La complexión podía pasar por saludable, la encarnación viva, ...aunque a poco que se fijaba la atención, se advertía en el color del rostro, que sin dejar de ser sanguíneo había de masiado ocre en su composición.

"Pero de cualquier manera, tales eran su belleza-peregrina, su alegría y vivacidad, que la revestían de una especie de encanto no dejando al ánimo vagar sino para admirarla y pasar de largo por las faltas o por las obras de su progenie. Nunca la habían visto triste, nunca de mal humor, nunca reñir con nadie, tampoco podía darse razón cierta donde moraba o de qué subsistía. (p.7)

"A pesar de aquella vida suya y de aquel traje, -parecía tan pura y linda, que estaba uno tentado a creer que jamás dejaría de ser lo que era: cándida niña en cabello que se preparaba a entrar en el mundo por una puerta al parecer de oro, y que vivía sin tener sospecha siquiera de su existencia". (p8)

Con esta descripción físico-moral, el escritor -nos pinta a una mulata -casi blanca- de singular belleza y -con un carácter naturalmente jovial e inquieto. A pesar de -que el novelista insinua cierta malicia en sus facciones y -

los seguros peligros que la perfección de su cuerpo implicaría durante su juventud, con todo, no deja de reconocer que, al menos en este momento, su figura se antojaba "pura y linda".

Sin embargo, unos capítulos más adelante, cuando ya es una inquietante jovencita, nos dibuja el carácter y la belleza que ocasionarán sus desgracias personales, al intentar mejorar su nivel económico social.

En ese capítulo, cuando relata las circunstancias del baile de cuna en honor de la mulata Mercedes de Ayala, - al entrar Cecilia y Nemesia en el lugar citado, señala que - la primera: "Era la más alta y esbelta de las dos... por la regularidad de sus facciones y simetría de sus formas, por lo estrecho del talle en contraste con la anchura de los hom bros desnudos, por la expresión amorosa de su cabeza, como - por el color ligeramente bronceado, bien podía pasar por la Venus de la raza etiópico-caucásica".(p.20)

Hasta este punto, parecería que Villaverde rinde tributo a la belleza de la mulata y la presenta como el prototipo de la mujer cubana mestiza; no obstante, al presentar su carácter e idiosincrasia, escribe que: "Hallábase, pues, - en la flor de su juventud y de su belleza, y empezaba a reco

ger el idolatrado tributo que a esas dos deidades rinde siempre con largueza al pueblo sensual y desmoralizado. Cuando se recuerde la descuidada crianza y se una a esto la soez glantería que con ella usaban los hombres, por lo mismo que era de la raza híbrida e inferior, se formará cualquiera idea aproximada de su orgullo y vanidad, móviles secretos de su carácter imperioso. Así es que sin vergüenza ni reparo a menudo manifestaba sus preferencias por los hombres de la raza blanca y superior, como que de ellos es de quienes podía esperar distinción y goces, con cuyo motivo solía decir a boca llena, que en verbo de mulato sólo quería las mantas de seda, de negro sólo los ojos y el cabello"(p.24-25).

Con estas palabras, Villaverde nos describe gran parte de la psicología que acompañará a su personaje a lo largo de amplias secciones de la anécdota. Aquí cabría resaltar dos hechos importantes que parecen desprenderse de la cita. Uno de ellos es que, al describir la ideología de su personaje, se puede sentir que tanto esta chica, como el grupo social al que pertenece y, quizás, el autor mismo de la obra, se encuentran presos en el estrecho marco de prejuicios étnico-sociales que operan en la sociedad como parte del proyecto de clase de la oligarquía hacendado-esclavista.

Además de esto, la cita nos descubre las circuns-

tancias sociales y culturales que condicionaron el carácter y futuro de esta hermosa jovencita; por un lado, se registra como un elemento importante la contingencia de desenvolverse en un medio "sensual y desmoralizad"; y por el otro, se da como noticia explicativa el hecho de haber tenido una "descuidada crianza". Estos factores se considerarán más adelante, al estudiar la contradicción existente entre el medio rural y el urbano.

Por otra parte, una impresión muy distinta nos queda cuando revisamos la figura y el carácter de la señorita Isabel Ilincheta, la prometida legal del joven Gamboa.

En ocasión del baile de gala de la Sociedad Filarmónica, encontramos a la señorita Ilincheta participando de la convivencia social con las "altas esferas" de la élite isleña.

Entrada la noche, llega Leonardo Gamboa con dicha señorita, quien, cediendo la voz al narrador: "Era alta, bien formada, esbelta y vestía elegantemente, con que siendo muy discreta y amable, está dicho que debía llamar la atención de la gente culta.

"Hasta la suave palidez de su rostro, la expresión

lánguida de sus ojos claros y finos labios, contribuía a hacer atractiva a una joven que, por otra parte, no tenía nada de hermoso. Su encanto consistía en sus palabras y en sus mo  
dos". Enseguida, nos da una breve noticia de su vida y de las circunstancias que la llevaron a vivir en el lejano cafe  
tal, huérfana de madre, al lado de su padre, su hermana y su tía. Más abajo, escribe que: "no había nada de redondez feme  
nil, y por supuesto, ni de voluptuosidad, ya lo hemos indica  
do, en las formas de Isabel. Y la razón era obvia: el ejerci  
cio a caballo, su diversión favorita en el campo; nadar frec  
uentemente en el río de San Andrés, y en el de San Juan de Contreras, donde todos los años pasaba la temporada de los baños; las caminatas casi diarias en el cafetal de su padre y en los de los vecinos, su exposi  
ción frecuente a las intem  
peries por su gusto y por razón de su vida activa; habían ro  
bustecido y desarrollado su constitución física al punto de hacerle perder las formas suaves y redondas de las jóvenes de su edad y estado. Para que nada faltase al aire varonil y resul  
to de su persona, debe añadirse que sombreaba su boca expresiva un bozo obscuro y sedoso, al cual sólo faltaba una tonsura frecuente para convertirse en bigote negro y poblado. Tras ese bozo asomaban a veces unos dientes blancos, chicos y parejos, y he aquí lo que constituía la magia de la sonri  
sa de Isabel"(p.87-88).

Como es fácil advertir, en torno al personaje central varonil de la novela el escritor de la Loma del Angel - diseñó a dos personajes femeninos que, en mucho y por casi - todo, se presentan como opuestos.

La una es bastarda, de "raza inferior" -mulata-; a pesar de sus sobresalientes atributos físicos -los cuales le permiten, dicho sea de paso, causar admiración entre los mismos integrantes de la oligarquía blanca, así como albergar en su pecho adolescente la absurda idea de escalar las ignominiosas barreras económicas, étnicas y sociales- a pesar de ello y debido a su "descuidada crianza" y degradado ambiente, su carácter está dominado por la vanidad y el orgullo. Ella representa la sensualidad, la pasión tropical, la chica lumpen -por accidente no deseado, pero al fin lumpen-- cuyas actividades van de la holganza al baile de cuna, y de sus travesuras de adolescente al riesgo inminente de convertirse en la manceba de su medio hermano blanco (situación que es ignorada por ambos).

La otra es blanca, de buena familia -aunque con menos fortuna que Gamboa-; sus atractivos y aquellas características que le ayudan a despertar en el corazón del vanidoso Leonardo Gamboa ese noble sentimiento llamado "amor", no son, por cierto, sus atributos físicos, ni la redondez sen--

sual que se le atribuye a su "adversaria" de "raza mezclada", por el contrario, sus nobles cualidades, su sencilla elegancia y gentil trato son las cosas que hacen despertar en el joven Gamboa, altivo y pagado de sí mismo, ese sentimiento que no le había sorprendido en su rutina de vanos amoríos.

Allí mismo. Villaverde parece explicar las razones que operan tan evidente diferencia entre la figura y carácter de Cecilia y la de Isabel. En este párrafo, como vemos, el novelista insiste en la forma en que esta señorita recibió su crianza y educación; a las faldas de las monjas ursulinas recibió los primeros dictados de moral. Más tarde, y con un peso determinante en su aspecto personal y templado carácter, es nutrida por el aire puro del campo y la ruda lección del trabajo diario. De allí es donde Isabel recibe su personalidad y figura, y esto es lo que la hace tan opuesta a la bella mulata.

Como resultado de su educación, en la mente de esta pequeña burguesa agraria se anidan serios juicios morales y sociales sobre el inicuo e inhumano sistema de trabajo de los ingenios.

Después de dejar su Cafetal -donde, dicho sea de paso, reina una aparente armonía entre los amos blancos y -

sus trabajadores negros, esclavos por supuesto- al poco de - estar en "La Tinaja", después de presenciar algunas de las - atrocidades que se dan de continuo en el Ingenio, cruzan por su cerebro los siguientes pensamientos, comentados por el narrador: "En todo son extremadas las mujeres de la índole de Isabel; o aman, o aborrecen; las medias tintas de sus pasiones se quedan para casos raros. En las pocas horas de su estada en el ingenio, había podido observar cosas, que aunque oídas antes, no las creyó nunca reales y verdaderas. Vio, - con sus ojos, que allí reinaba un estado permanente de guerra, guerra sangrienta, cruel, implacable, del negro contra el blanco, del amo contra el esclavo. Vio que el látigo estaba siempre suspendido sobre la cabeza de éste, como el solo-argumento y el solo estímulo para hacerle trabajar y someterle a los horrores de la esclavitud. Vio que se aplicaban castigos injustos y atroces por toda cosa a todas horas; que jamás la averiguación del tanto de la culpa precedía a la aplicación de la pena; y que a menudo se aplicaban dos o tres penas diferentes por una misma falta o delito; que el trato - era inicuo, sin motivo que le aplacara, ni freno que le moderarse; que apelaba el esclavo a la fuga o al suicidio en horca, como el único medio para librarse de un mal que no tenía cura, ni intermitencia. He aquí la síntesis de la vida - en el ingenio, según se ofreció a los ojos del alma de Isabel en toda su desnudez.

"Pero nada de eso era lo peor, lo peor, en opinión de Isabel, era la extraña apatía, la impasibilidad, la inhumana indiferencia con que los amos miraban los sufrimientos, las enfermedades y aun la muerte de los esclavos. Como si a nadie le importara su vida bajo ningún concepto. Como si no fuera nunca el propósito de los amos corregir y reformar a los esclavos, sino meramente el deseo de satisfacer una venganza. Como si el negro fuese malvado por negro y no por esclavo. Como si tratado como bestia, se extrañara que se portara a veces como fiera (p 216-217)".

En las reflexiones de esta noble señorita, la novela -¿ el narrador ?- presenta un agudo juicio a las crueles consecuencias del sistema de relaciones sociales de producción que se daban en los ingenios azucareros; allí se encontraba la contradicción principal de la estructura socioeconómica plasmada en la novela, allí radicaba el centro de los problemas sociales, culturales y morales que repercutían en todos los niveles y esferas de la vida cubana. El enfrentamiento negro-esclavo/oligarquía hacendado-esclavista se dibuja allí con toda su brutal realidad.

Sin embargo, en el pensamiento de Isabel este problema socioeconómico es asimilado, sobre todo, en términos de moralidad. Ella misma tiene en su finca cafetalera su pro

pia cuota de esclavos negros; no obstante, como se verá adelante, debido quizás a las relaciones de trabajo que rigen en él, no había percibido el problema de la esclavitud en toda su inhumana dimensión. Allí, en el Ingenio, es evidente para su sensibilidad y educación monjil que la "apatía, la impasibilidad, la inhumana indiferencia" (loc cit.) y la crueldad son las consecuencias naturales de tan opresivo sistema de trabajo.

Que el cuestionamiento surge como parte del proyecto personal del personaje, y por lo tanto, tiende a adoptar ese carácter de juicio eminentemente cristiano y moralista, se hace más claro cuando páginas adelante, como resultado de las ya mencionadas confesiones de Ma. de Regla sobre el origen de Cecilia Valdés, Isabel intuye la verdad acerca de las prácticas extralegales de dn. Cándido de Gamboa y Ruiz.

Después de cierto brote de indignación por parte de las hijas del aludido hacendado, el relator explica que "-Hubo un momento de silencio, sí penoso para la narradora, mucho más para Isabel, cuya imaginación traspasaba los límites del presente, junto con los del lugar, y atando cabos, veía, como a través de un cristal, el cuadro nada limpio ni edificante de la familia con la cual iba a contraer lazos que no se rompen sino con la existencia. Nada preguntó, no

despegó los labios para hacer una exclamación, o exhalar un suspiro; con lo que había referido la negra, tuvo bastante - para adivinar lo demás. En el mismo caso no se hallaban Carmen y Adela. Estas no poseían el talento, la edad ni la experiencia de su amiga, y fue natural que lejos de asustarse, - disgustarse o darse por satisfechas, sintieran mayor curiosidad y desearan averiguar hasta los más menudos incidentes de una historia que tenía todos los visos de escandalosa, si no de altamente inmoral (p 240)".

El escándalo, la inmoralidad y la historia nada edificante de la familia Gamboa pesan tanto en la consideración de la señorita Elincheta, que intenta romper el compromiso y, como única salida visible (para esta chica que, por su misma situación familiar y de clase, no podía vislumbrar la necesidad de una solución más drástica para el problema - de la esclavitud), se anida en su mente el deseo de buscar - la tranquilidad de la vida monjil, como respuesta personal - ante la degradación moral que sufre la sociedad entera.

La novela no explica con claridad suficiente -aun que, dadas las estructuras sociales y familiares, rígidas y opresivas, se podría intuir el motivo por el cual, aparentemente, renuncia a sus anhelos de monjío y ahoga las aprehensiones y las múltiples reflexiones surgidas a partir de sus-

experiencias en el Ingenio de los Gamboa- pero, con una carta firmada por Dn. Cándido a Dn. Tomás Ilincheta, doña Rosa, quien para ese tiempo ya conoce la historia del origen de Cecilia Valdés, pidió a Isabel en matrimonio para su hijo Leonardo, futuro heredero del título de Conde de Casa Gamboa. - La petición es aceptada por el jefe de la familia Ilincheta- -¿ e Isabel ?-. Por ese motivo se preparan los esponsales en la "pintoresca" Iglesia del Angel. Sin embargo, como parte - del clima de tragedia -personal y social- en que está envuelta la novela, las bodas no llegaron a su esperado final feliz.

Liberada de la obligación de casarse con Leonardo debido a la trágica muerte que sufrió el joven Gamboa a manos del mulato José Dolores Pimienta, al momento de subir el último escalón que daba acceso al atrio de la mencionada --- Iglesia, Isabel termina su vida encerrada en el convento. Como explica el autor de la novela: "Por lo que hace a Isabel-Ilincheta, desengañada de que no encontraría la dicha ni la quietud del alma en la sociedad dentro de la cual le tocó nacer, se retiró al convento de las monjas Teresas o Carmelitas y allí profesó al cabo de un año de noviciado (p 300)".

Este señalamiento tiene importancia porque, junto con la historia de Cecilia, constituye un final juicio de la

novela para el sistema completo de relaciones sociales de producción que se daban en la Isla en ese momento histórico. Ciertamente, la vida monjil era una alternativa viable para muchas de las señoritas en todo el continente Latinoamericano durante la época colonial. Sin embargo, lo que empuja a esta señorita a tomar tal decisión no es otra cosa que las agudas contradicciones vividas por la formación socioeconómica cubana durante este período de transición.

Contradicciones que habían golpeado su mente de manera brutal y directa al observar los crímenes que se perpetraban "justificadamente" en los ingenios, y el sufrimiento personal y familiar de esos seres humanos usados y considerados como simples "piezas de carbón".

De este modo, es posible apreciar que en la historia, en las vivencias y en las reflexiones de estos dos personajes femeninos, la novela y su autor nos presentan un expresivo juicio histórico-social contra el sistema socioeconómico y político surgido del proyecto de clase de la multimencionada oligarquía hacendado-esclavista.

Cecilia Valdés, personaje literario que evoca una situación real y concreta, es un vivo cuestionamiento de lo que acontece en ese período de la historia isleña; su naci--

miento ilegítimo, su crianza descuidada, su educación pobre y prejuiciada, las circunstancias que la llevan a la tragedia social (madre soltera de una niña incestuosa, cuyo progenitor -elemento indiscutible de la citada oligarquía- termina su vida de manera trágica); su posterior reclusión en el hospital donde, al final del relato, reconoce a su madre moribunda -mulata y madre soltera como ella-, en fin, su vida entera, es una clara crítica contra la estructura económica, social y política que basa su vigencia en la explotación del trabajo esclavo y en el sometimiento de los intereses de la sociedad a los de ese grupo de corruptos y corruptores Barones del azúcar.

Por su lado, Isabel Ilíncheta también forma parte de este juicio histórico. No sólo por su vivencia, y su final reclusión voluntaria en el convento, sino, como lo escribí en su momento, por la lucidez con que cuestiona el ignominioso sistema de producción, la inmoral impasibilidad de los esclavistas, (aún cuando en cierto momento el autor parece disculpar los actos ilícitos de los Gamboa -padre e hijo- aparentemente arrepentidos, las reflexiones de Isabel no dejan lugar a dudas de la crueldad de las prácticas y de las relaciones sociales de producción y convivencia de estos esclavistas); todo lo que ella reflexiona con respecto a la esclavitud obliga al lector a percibir de manera activa este fenómeno

no social; una persona honesta no puede leer los razonamientos de Isabel sin que surja en su interior el impulso a reaccionar contra ese injusto e inhumano sistema de trabajo.

Así pues, por medio de las historias y los pensamientos de estos personajes femeninos, nos es posible captar el cuestionamiento moral, social e histórico que de las prácticas sociales vigentes elaboran Isabel, la novela y, como es lógico presumir, el autor mismo de la obra.

#### 4.1.2. La contradicción: Leonardo/Pimienta-Meneses-Solfa

En el plano de los personajes centrales masculinos se puede captar, como lo veremos enseguida, una doble contradicción; la principal y directa la protagonizan, tanto a nivel individual como social, Leonardo Gamboa y el mulato José-Dolores Pimienta. Por otra parte, aún cuando en la narración son presentados formalmente como amigos y compañeros de estudios, en el fondo -leyendo entre líneas, a través de sus ideas y expresiones, y en el destino final de sus vidas- se puede advertir una contradicción secundaria entre los intereses del esclavista y los de los intelectuales pequeño burgueses: Diego Meneses y Pancho Solfa.

Para estudiar y cuestionar a Leonardo Gamboa como personaje representativo de la juventud de la época, algunos críticos han optado por rescatar documentos históricos sobre los intelectuales de ese momento, para oponerlos después a las características que la obra presenta del comportamiento y la personalidad del joven Leonardo.

Aquí he decidido -en el afán de ser objetivo- utilizar el procedimiento inverso. Esto es, estudiaré lo que sus acciones, pensamientos y palabras nos dicen de él mismo -además de los comentarios que el autor de la obra introduce acer

ca de su personaje para poderlo situar entonces en el contexto histórico-social del cual es, o parece ser, representante o tipo.

Como parte de ese mismo intento, lo enfrentaré a sus compañeros y a su opositor social y sentimental.

La primera noticia que nos proporciona el relato de la conducta y personalidad del joven Gamboa, la recibimos cuando éste asiste -acompañado de sus amigos- a cierta fiesta de "cuna" en honor de la mulata Mercedes de Ayala. Por supuesto, el propósito real de Leonardo es el de pasar un momento de ardiente diversión al lado de la mulata de su preferencia, Cecilia Valdés.

Al describir el carácter de la fiesta y los tipos de personas que allí se daban cita, el narrador escribe que: "No escaseaban tampoco los jóvenes criollos de familias decentes y acomodadas, los cuales sin empacho se rozaban con la gente de color y tomaban parte en su diversión más característica, unos por mera afición, otros movidos por motivos de menos puro origen. Aparece que algunos de ellos, pocos en verdad, no se recataban de las muchachas de su clase, si hemos de juzgar por el desembarazo con que se detenían en la sala de baile y dirigían la palabra a sus conocidas o amigas, a

ciencia y presencia de aquellas, que mudas espectadoras, los-  
veían desde la ventana de la casa.

Distinguíase entre los jóvenes dichos antes, así -  
por su varonil belleza de rostro y formas, como por sus mane-  
ras joviales, uno a quien sus compañeros decían Leonardo. Ves-  
tía pantalón y chupa de dril crudo, con listas rosadas, chale-  
co blanco de piqué, corbata de seda ajustada al cuello por un  
anillo de oro y las puntas suelta, sombrero de yarey, tan fi-  
no que parecía hecho de olán Cambray, calcetín de seda de co-  
lor de carne y zapato bajo con hebilla de oro al lado. Por -  
debajo del chaleco, asomaba una cinta de aguas rojo y blanco,  
doblada en dos y sujeta las puntas con una hebilla también -  
de oro. Esta servía de cadena al reloj en el bolsillo del pan-  
talón" (p.18).

Al detenerse con tal minuciosidad en la descrip- -  
ción del vestido de este joven criollo, resulta más o menos -  
evidente que el narrador está sugiriéndonos el nivel social y  
económico del caballero en cuestión. Ya que, si bien sus com-  
pañeros son blancos y de familias "decentes" -como él-, no to-  
dos pueden darse el lujo de traer reloj de oro en el bolsillo.

En este punto, pareciera que el autor presenta a -  
su personaje con una no escondida simpatía, en vista de que -  
lo distingue del grupo en los dos aspectos que constituyen la

personalidad del tipo: en la "varonil belleza de rostro y formas" y en el carácter jovial de Leonardo.

Sin embargo, bien pronto nos enteramos de otras reprochables faltas de tan distinguido joven -porque, el hecho mismo de hallarse en una fiesta de cuna ya era en sí reprochable- del camino dispendioso que había elegido y de los lamentables resultados de la educación familiar que hasta la fecha había recibido.

Por ejemplo, en el camino al Colegio de Sn. Carlos, lugar donde el joven Gamboa y sus amigos se habían matriculado para estudiar leyes, se produce un interesante diálogo; -después de una breve disputa, pregunta Leonardo:

"-A todas éstas, caballeros, ¿qué lección tenemos hoy? No concurrí a la clase del viernes, ni he abierto el libro en todo este tiempo.- Govantes señaló para hoy el título tercero, que trata del derecho de las personas -respondió Diego-. Abre el libro y verás. -Pues no he saludado esa materia- siquiera -agregó Leonardo-" (p.38).

La mente suspicaz bien puede preguntarse ¿dónde estaba el viernes, si es que no había asistido a la escuela, como era su deber? Estudiando no, porque como el mismo lo afir-

ma, no era muy dedicado a sus libros y tareas escolares. Fácilmente se intuye que la "cuna" de la noche ya comentada lo había dejado sin fuerzas ni voluntad para cumplir con sus obligaciones académicas. En este sentido, ese episodio del Colegio nos permite apreciar el poco apego que tenía Leonardo por las letras y su afición por los amoríos y las tempranas pa- - rrandas que había comenzado a correr.

Ese mismo día del Colegio, estando Gamboa y sus co- legas en la Loma del Angel, "prodigando sin cesar dichos y re- quiebros, sobre todo a las muchachas bonitas, con sobra de ga- lantería y lastimosa falta de buena crianza" (p. 48); en - esos inesperados momentos, cruza por allí Isabel Ilincheta en un quitrín; del diálogo surgido a propósito del incidente, es- escuchamos los siguientes fragmentos: (hablando de Isabel, Leo- nardo comenta) "-todas las muchachas cuando van para tías se- ponen delgadas y palidecen, y lo que es Isabel tiene razón pa- ra ambas cosas, pues cuenta mi edad y no abrisa esperanzas de casarse pronto.

- Todavía te casas tu con ella el día menos pensa- do. -¿Yo? Primero con una escopeta. La chica me gusta, no lo niego; pero me gusta más allá, en medio de las flores - y del aire embalsamado, a la sombra de los naranjos y de las- palmas, en aquellas guardarrayas y jardines del cafetal de su

padre. Y luego es una bailadora de primera. No menos que tu -  
Rosa.

-Déja tranquila a Rosa y volvamos a tu Isabel. Esta  
ba lo que se llama enamorada de ti. La pobre, no te conoce a-  
lo que entiendo; porque si cabe decir verdad, eres el más in-  
constante y voluble de los hombres.

-Lo confieso, lo siento, más no puedo remediarlo;-  
me peno por una muchacha mientras me dice que no, en cuanto -  
me dice que sí, aunque sea más linda que María Santísima se -  
me caen a los pies las alas del corazón. Desde mayo no le es-  
cribo. ¿ Qué pensará de mí ? Y es que éstas muchachas criadas  
en el campo son tan empalagosas con su querer... Se figuran -  
que nosotros los mozos de La Habana somos todo cera y miel.-  
( ... ) - ...te juro que no deseo y temo encontrarme cara a -  
cara con Isabel. Estará ella hecha un moderno virago conmigo.  
No es mujer a quien se puede ofender impunemente.

- Razón tiene sobrada para estar enojada contigo -  
y en conciencia debes hacer para aplacar su enojo...

-Conciencia, conciencia -repitió Leonardo en tono-  
desdeñoso-. ¿Quién la tuvo jamás en tratándose de mujeres". -  
(P. 48-49)

En este momento, podemos afirmar que Villaverde nos ha permitido conocer en buena medida lo que se refiere al carácter, condición, cualidades físicas y morales de su tan controvertido personaje.

Leonardo, joven criollo, apuesto, altivo, vanidoso y con una cultura superficial no es, sin duda, un símbolo o representante de la pequeña burguesía intelectual -aquellos- que, preocupados por los problemas políticos, sociales, morales y económicos, buscarían los medios para liberar a la Isla del yugo hispano-, tal como lo han expuesto los exégetas mencionados al principio del apartado (y tal como, quizás, lo pensaba su propio creador). El joven Gamboa es representativo, sí, pero de otro grupo económico-social muy distinto al de algunos de sus compañeros de escuela y, en especial, de los amigos que continuamente lo acompañan.

Futuro heredero del título y la fortuna de sus padres, el esclavista y hacendado Dn. Cándido de Gamboa y la rica criolla Dña. Rosa de Sandoval, Leonardo vive, se siente y piensa como un integrante de la nueva élite: la oligarquía esclavista/hacendada, conocida más comúnmente como la "sacarocracia", en vista de que sustentan su poder económico y social en el cultivo y comercialización de la caña de azúcar basada en el trabajo de los esclavos negros.

Este es el origen de sus sentimientos aristocráticos y de sus superficiales nociones de patriotismo, como nos lo deja ver el narrador cuando introduce estos comentarios: - (En la ocasión en que siente celos por el galanteo de cierto militar español con su hermana Antonia, Villaverde anota que) "El lector habanero, conocedor de la juventud de la época que procuramos describir; nos creerá fácilmente si le decimos que Gamboa no se ocupaba de la política, y que por más que le ocurriese alguna vez que Cuba gemía esclava, no le pasaba por la mente siquiera entonces, que él o algún otro cubano, debía poner los medios para libertarla. Como criollo que empezaba a entrar en el roce de las gentes mayores y a estudiar jurisprudencia, sí se había formado idea de un estado mejor de sociedad y de un gobierno menos militar y opresivo para su patria. Sin embargo, aunque hijo de padre español, que siendo rico y del comercio, visitaban con preferencia paisanos suyos, ya sentía odio hacia éstos, mucho más hacia los militares, en cuyos hombros, a todas luces, descansaba la complicada fábrica colonial de Cuba. No cabía, por tanto, que le hiciera buena sangre el que un militar le soprase la hermana querida, antes fueron tan vivos los celos que experimentó, como profundo era el odio que le inspiraba el hombre en su doble carácter de soldado y español" (p.55).

Como vemos, en la mente de este joven se anida una paradoja; la que, por un lado, nos explica parte de la menta-

lidad del personaje y, por la otra, nos aclara, en cierta medida, su pobre afición por los aburridos estudios que lleva en la Institución en donde se ha matriculado por influencia directa de sus padres.

El contacto con otros sectores de la sociedad, políticamente más conscientes, y la exposición a ideas que no son precisamente las que hubiera querido su tozudo padre que se le enseñase, si las conociera son las que generan en él -- ciertos sentimientos -- como los celos allí expuestos -- y determinados pensamientos o juicios que en ocasiones externa con relación a las impropias actividades realizadas por los traficantes de negros, incluso las de su propio progenitor.

Sin embargo, como allí mismo se registra, su situación y conciencia de clase no le permiten concebir soluciones más drásticas o estructurales para la formación socioeconómica en que vive. Además de que, al saberse poseedor o heredero de una gran fortuna, le preocupa muy poco la utilidad que le puedan reportar sus "estudios" en el Colegio de Sn. Carlos, -- lo que aclara aún más su poca aplicación a los libros y cursos que lleva en la citada Institución educativa.

La situación peculiar de este joven, llevó al autor mismo de la obra a ciertas inexactitudes que son cuestionadas en forma insuficiente por algunos exégetas.

Líneas arriba de las citadas, el narrador nos explica que : "De la generación que procuramos pintar ahora bajo el punto de vista político-moral, y de la que eran muestra genuina Leonardo Gamboa y sus compañeros de estudios, debemos repetir que alcanzaba nociones muy superficiales sobre la situación de su patria en el mundo de las ideas y de los principios. Para decirlo de una vez, su patriotismo era de carácter platónico, pues no se fundaba en el sentimiento del deber, ni en el conocimiento de los propios derechos como ciudadano y hombre libre" (p. 53).

Esta cita ha dado pie a algunos críticos para desacreditar la representatividad de Leonardo con respecto a la juventud de la época. La confusión surge cuando en el texto se iguala a Leonardo Gamboa con sus "compañeros de estudios", siendo que, si bien comparten con Leonardo su conducta un tanto ligera y algunas confusas nociones de patriotismo (más contradictorias en el caso de Leonardo), por otra parte es claro que el joven Gamboa pertenece a una fracción de clase diferente a la de Solfa o Meneses, y por lo tanto, en el fondo, sus ideas, intereses, actitudes y acciones son harto distintas a las de sus dos mejores amigos.

Su seguridad de pertenecer a la oligarquía dominante -en el plano socioeconómico- la deja traslucir cuando intenta impresionar a su posible prometida, la señorita Ilincheta.

En la ocasión en que observan la elaboración del azúcar, a raíz de ciera ingenua oposición del "maestro del azúcar", quien expone sus iletrados pero bien experimentados-conceptos acerca del procesamiento de la caña; a la pregunta-sobre si el tipo de cañaveral tiene alguna importancia (a lo-que el maestro Bolmey responde que sí, ya que él entiende por "cañaveral" el terreno, no la caña, como lo está pensando su-alterado patrón), sigue un largo discurso de Leonardo sobre -los diferentes tipos de caña, y explica: "En mi ingenio abunda más la de Otahití que las otras, pues se ha probado que -es todo jugo sacarino, todo dulce y es además la que mejor se da en la tierra negra. Cada carretada de esta caña da pan y -medio a dos arrobas y media de azúcar blanco y tan sabroso co-mo no se hace en ningún otro ingenio de la Vuelta Abajo. -Dice mucha verdad el niño, tiene muchísima razón, el señor don-Leonardito...pero...yo no hablaba de las cañas, hablaba de -los cañaverales. (...después de dar su explicación -hecha a -solicitud de Leonardo y un poco motivada por la risa de Isabel el autor continua:...) Sin más volvió Leonardo la espalda, y-así que se puso a buena distancia de Bolmey, dijo: -Será buen sastré , pero a mí no me trabaja, lo juro. Quiero decir, que -cuando yo mande aquí, que será pronto, no es ese zopenco el -que me hace el azúcar. Lo primero que hago es ponerlo de pati-tas en el camino real." (p.230-231). (El subrayado es mío JS).

Chasqueado en su intento de quedar bien ante Isabel, lo importante para nosotros es la posibilidad de contemplar su conciencia de poder y de riqueza, su altivez y vanidad, todo lo que toca a sus sentimientos y conciencia de clase, tal como nos es dibujado en el párrafo citado. Esto nos da una idea más aproximada del origen de sus actitudes a lo largo de los acontecimientos descritos en la narración y, también, se hace más clara su distancia con respecto a Meneses o Pancho Solfa.

Para captar más cabalmente su descuidado comportamiento, escuchemos a su padre reseñar ante el alcalde O'Reilly (ex-compañero de Leonardo), los orígenes de su mala conducta. Allí le narra que: "Cierto. Sabe V.A., sin duda, cómo son las madres criollas con sus hijos, principalmente con el primogénito, como sucede en mi caso. El varón es la idolatría de Rosa. De tanto mimarle lo tiene perdido, hecho un badulaque, un camueso, irrespectuoso con los mayores y desobediente conmigo. Su madre, sin embargo, se ha tragado que es un ángel una paloma sin hiel; no cree nada malo de él, y no consiente que nadie, incluso yo, le toque a un pelo de la ropa. Por mí, ya estaría en un barco de guerra aguantando chicote. Apuradamente, no le da el naipe para los estudios; y quiere la madre hacerle abogado, doctor de la Universidad, oidor de la Audiencia de Puerto Príncipe. ¡Qué sé yo cuánto más! En vano la digo que, con nuestro caudal y el título de Casa Gamboa que es-

pero de un día a otro de Madrid, nuestro hijo no tiene necesidad de quebrarse la cabeza con los libros. Aunque no sepa ni el cristus ha de hacer papel en el mundo. Pero ella está empeñada en hacerle hombre de letras menudas y se saldrá con ello, o...revienta. Yo le digo, primero que tu hijo llegue a abogado, a doctor y oidor, tiene que hacerse bachiller. Los exámenes son en abril y el mozo por seguir tras la mozuela, no abre un libro de Derecho, no asiste a clases. Luego, quisiéramos casarle, su madre y yo, este mismo año, con una señorita muy virtuosa y agraciada, hija de un paisano y antiguo amigo mío. Quizá siente la cabeza y se dedica a la administración de nuestros cuantiosos bienes. Ya vamos para viejos mi mujer y yo, mañana o esotro día morimos los dos, que somos hijos de la muerte. ¿Quién entonces tomará el timón? El, que es hombre, no ninguna de sus hermanas, débiles mujeres y solteras aún: ¿Comprende ahora V.S., cuál no será nuestra desgracia si nuestro primogénito, el hijo que ha de llevar el nombre de la familia, el título de nobleza, la administración de los bienes, etc., no estudia, no se recibe de bachiller, no se casa con la señorita con quien está comprometido, e infatuado con la Valdés, se la hecha de querida? Sin el auxilio de V.S. en estas circunstancias aflictivas, ¿qué serán de la paz y la felicidad de mi familia? (p. 280).

En esta larga explicación, su padre nos muestra un agudo resumen del carácter y los actos de su hijo, de las fa-

llas de su madre en su crianza (lo que no dice, claro, es que él motivo los celos que impulsaron a doña Rosa a sostener actitudes tan caprichosas,) en fin, nos presenta incluso una breve reseña del desarrollo de la novela misma, vista desde el punto de vista de este personaje -Leonardo- y de la familia a la cual pertenece.

Sin embargo, las circunstancias de esta tragedia no dan cabida a que cristalice tan acabado proyecto de clase. En la novela, dichas aspiraciones se ven truncadas por la intervención del mulato José Dolores Pimienta, quien, asumiendo en sus manos el papel de vengador social -y sentimental- termina, como ya lo registré, con la vida del joven Leonardo.

Pero, ¿quién era el portador de este puñal asesino? ¿Cuál es la importancia de dicho personaje en la novela, cómo nos es presentado su carácter y cuál es su significación en el contexto histórico-social del cual es contradictorio reflejo? Veamos.

Una de las primeras noticias de su oficio, sensibilidad y carácter, amén de sus románticas pretensiones al relacionarse con "la virgencita de bronce", nos es dada en el capítulo donde se relata el baile de cuna al que asisten tanto Leonardo Gamboa como Cecilia Valdés.

Al entrar la Valdés en el sarao, el narrador cuenta que: "Al pasar ella por junto al clarinete Pimienta, le tocó con el abanico en el brazo, acompañando la acción con una sonrisa, que fueron parte para que el artista, que por lo visto esperaba aquél instante con ansia devoradora, sacara de su instrumento las melodías más extrañas y sensibles, cual si la musa de sus sueños platónicos, hubiese bajado a la tierra y adoptado la forma de una mujer sólo para inspirarle. (...) No se cruzaron palabras entre ellos, por supuesto, ni parecían necesarias tampoco, al menos por lo que a él tocaba, pues el lenguaje de sus ojos y de su música era el más elocuente que podía emplear ser alguno sensible, para expresar la vehemencia de su amorosa pasión" (p: 20).

Después de leer esta cita, se puede apreciar un poco más quién era la persona que, en el plano romántico y social, se presenta como opuesto al rico y vanidoso Leonardo Gamboa; José Dolores Pimienta, mulato de humilde extracción, es un integrante del creciente grupo de artesanos mulatos. Su oficio más querido, el de clarinetista en la orquesta y en las ceremonias religiosas donde es solicitado, está condicionado en parte ( a la vez que lo retroalimenta ) por el carácter sensible de este casi analfabeto, a quien se nos presenta como uno de los numerosos artistas líricos mulatos que formaban parte del panorama cultural de la Isla.

Como también nos permite observar esta cita, Pimienta guarda en su corazón un sentimiento hacia Cecilia que, en el fondo, va más allá del mero afecto, o de su natural cortesía. Sin embargo, como ya lo anotamos en su momento, la Valdés solía decir que..."en verbo de mulato sólo quería las mantas de seda"(p. 24); en otras palabras, por su color y condición social -más o menos la misma de Cecilia- se encontraba en evidente desventaja frente aquél que, sin más talento ni más arte que sus abundantes riquezas, le soplaba a la dueña de sus fantasías platónicas.

A pesar de su condición social, en la obra nos son relatadas y comentadas algunas de sus sobresalientes aptitudes y cualidades morales, así como otras ocupaciones a las que, por lo poco pagada que es la de su predilección, ha de dedicar buena parte de su tiempo cotidiano.

En cierta ocasión en que nos encontramos a José Dolores en el taller de "señó" Uribe, maestro sastre a quien, dicho sea de paso, el mismo Leonardo acostumbraba encargarse la confección de sus trajes, el narrador aprovecha el momento para presentarnos al músico y artesano que ocupa nuestra atención.

Allí relata que: "Al nacimiento de José Dolores Pimienta y de Francisco Paula Uribe, concurren sin duda por-

igual las razas blanca y negra, con esta esencial diferencia, que aquél sacó más sangre de la primera que de la segunda, - circunstancia a que deben atribuirse, el color menos bilioso- de su rostro, aunque pálido, la regularidad de sus facciones, la amplitud de su frente, la casi perfección de las manos y - la pequeñez de los pies, que así en la forma, como en el arco del puente, podían competir con los de dama de raza caucásica. Ni con ser de constitución delicada, sobresalían mucho los pómulos de su rostro ovalado, ni tenía el cabello tan lanudo como el de Uribe. En sus maneras, lo mismo que en la mirada y a veces hasta en el tono de la voz, había aire marcado de timidez, o de melancolía, pues no siempre es fácil discernir entre ambas, que revelaba o mucha modestia, o mucha ternura de afectos.

"De organización musical, tenía que hacerse gran - violencia, cosa que no podía echar a puerta ajena, para trocar el clarinete, su instrumento favorito, por el dedal o la aguja del sastre, una de las artes bellas por un oficio mecánico y sedentario. Pero la necesidad tiene cara de hereje, - según reza el característico adagio español, y a José Dolores Pimienta, aunque director de orquesta, ocupado a menudo en coro de las iglesias por el día y en los bailes de las ferias - por la noche, no le bastaba eso a cubrir sus propias necesidades y las de su hermana Nemesia, desahogadamente. La Música -

en Cuba, como las demás bellas artes, no hacía ricos, ni siquiera proporcionaba comodidades a sus adeptos. El célebre Brindis, Ulpiano, Vuelta y Flores y otros se hallaban poco más o menos en este caso". (71-72)

Después de repasar estas líneas, cabe destacar las útiles cualidades de este modesto mulato. Por una parte, es un sensible y solicitado músico y director de orquesta. Lo mismo toca en una cuna o sarao, que en las misas celebradas en alguna de las parroquias habaneras.

Por otro lado, aun cuando sea en contra de su voluntad, es un fino y eficiente oficial a quien señor Uribe puede encargarse el trazo o el acabado de las piezas que serán adquiridas por sus más quisquillosos clientes. De este modo, en la persona de Pimienta tenemos a un artesano y artista con la habilidad para sobresalir en las actividades en las que él ha decidido centrar su atención y energía creadoras. Aquí cabe mencionar que, individuos como el que nos ocupa, forma parte del amplio grupo de artesanos mulatos, (algunos de los cuales, eventualmente integrarán una cierta pequeña burguesía mulata-posedora de talleres artesanales) los que por la estructura socioeconómica misma, tiene su origen y residencia en la urbe, esto es, en la capital de la Isla. De manera que, por su personalidad, ocupación y talento musical, en Pimienta el narra-

dor ha diseñado a un personaje clave, representativo del grupo social al que pertenece.

La participación de los mulatos artesanos en los movimientos revolucionarios de mediados de siglo, es destacada por el autor mismo en una de las notas históricas de la obra, (v. pág. 165), explicación que comentaremos al hablar de señor Uribe, hábil maestro sastre poseedor de una conciencia social y política peculiar.

Volviendo a José Dolores, es preciso aclarar una o dos cuestiones más al respecto. En primer término, se ha escrito que, siendo Pimienta un joven tímido, en quien se "...presenta la falta de decisión y perspicacia que suele acompañar a los sentimentales"<sup>2</sup>, es apenas explicable el hecho de que haya sido él quien asuma, en cierta medida, el papel de vengador romántico, social y étnico.

A esto es necesario enfrentar el episodio en que Pimienta, hábil con la aguja de sastre y con el clarinete, se nos muestra también valiente y diestro con el cuchillo. (Aunque lo veremos enfrentándose a un personaje de rango social inferior a él, no por eso podemos restarle valentía a su personalidad).

A la salida de una fiesta de cuna de gente de color, a la cual asiste lo mejor de la muláteria, Cecilia y sus amigos y algunos negros, entre ellos Dionisio Jaruco o Gamboa -cocinero de la familia Gamboa que sufre la separación de su María de Regla, la nodriza de Cecilia, (la cual es castigada con destierro al ingenio, al ser sorprendida cuando amamantaba al mismo tiempo a la niña Adela Gamboa y a su pequeña Dolores); y quien, en su fuero interno de esposo lastimado, considera a Cecilia como la culpable de sus desgracias personales. En ese baile, Dionisio tiene la ocurrencia de tratar de obligar a Cecilia a bailar con él; ante el rechazo de ésta, se enciende su enojo y se produce un incidente desagradable en el que intervienen Pimienta y sus amigos.

A la salida, el negro espera a José Dolores -quien, nada tonto, ya se había conseguido un cuchillo prestado-; observemos lo que sucede entre ellos:

"Pero el hombre no pasó de largo, cual ella esperaba; se plantó en la esquina y dijo alto:

-Sinverguenza, sangre de chinche, ven para acá, si eres guapo.

Preciso era que José Dolores tuviese sangre de ese

insecto para que se desatendiese de un desafío semejante, hecho delante de la dama de sus pensamientos. ( ... )

Suponiendo que Donisio no tuviese el valor sereno de José Dolores, no tenía su agilidad y mucho menos su destreza en el manejo del cuchillo. Esto se echó de ver pronto, - porque tras unos pocos esguinces y quites con el sombrero, se oyó primero un ruido extraño, como de tela nueva que se rasga con fuerza y de seguidas el bronco de un cuerpo pesado que da en tierra. (...) En seguida, que no en minutos, salió de la densa obscuridad que le rodeaba, (...) Venía riendo, ligero - como un gamo... era José Dolores Pimienta!". (p. 168)

Así, este incidente nos permite "ver", más que "oír", el valor de un personaje que, no por ser romántico, sentimental y caballeroso con las damas es por eso "timorato", apocado o indeciso. En todo caso, como caballero que es, se puede afirmar que su aparente pasividad frente a las relaciones entre Cecilia y Leonardo se debe, más que a otra cosa, - al respeto y a la amistad que le tiene a Cecilia - amistad que ha sido alimentada desde la tierna infancia de ambos - y no al miedo que pudiera hacerle sentir el saber que su contrincante pertenece a una clase superior y que, por tanto, tiene el poder económico y político suficiente para hacerlo desaparecer u oprimirlo de alguna otra ominosa manera.

Por otra parte, es preciso reconocer que su percepción de las contradicciones sociales y económicas de la Isla está limitada, en cierta medida, a los conflictos afectivos y personales que él mismo está sufriendo por culpa de su adversario blanco. Este hecho se vuelve más claro cuando, después de comentar con su politizado maestro sastrero sobre la insufrible posición en que se encuentra a causa de su color y de las injusticias de los blancos, al discutir por qué las mujeres de color más bellas les son arrebatadas por los blancos, Uribe pregunta:

"-¿Y quién tiene la culpa de eso? -continuó Uribe- otra vez hablando al oído del oficial como para que no lo oyera su mujer-. La culpa la tienen ellas, no ellos. No te quede género de duda, porque es claro, José Dolores, que si a las pardas no les gustaran los blancos, a buen seguro que los blancos no miraban para las pardas.

-Puede ser, señor Uribe, pero digo yo, ¿no tienen los blancos bastante con las suyas? ¿Por qué han de venir a quitarnos las nuestras? ¿Con qué derecho hacen ellos eso? ¿Con el derecho de blancos? ¿Quién les ha dado semejante derecho? Nadie. Desengañese, señor Uribe, si los blancos se contentaran con las blancas, las pardas no mirarían para los blancos.

-Hablas como un Salomón, chinito, sólo que eso no es lo que sucede, y es preciso atenerse a como son las cosas y no como queremos que sean. (...) Intertanto aprende de mí, - recibo las cosas como vienen y no pretendo enderezar el mundo. Podía salir crucificado. Tú todavía vas a tragar mucha sangre, lo estoy mirando.

-¿Qué me importa? -dijo el oficial con calor-. Con tal que otros la traguen al mismo tiempo que yo...

-Ese es el caso, que si tu te calientas y tomas las cosas por donde más queman, no logras que otros traguen sangre, sino que la tragas tú a borbotones". (p. 74)

Como nos lo revela esta cita, en el corazón de Pimienta se había almacenado el suficiente coraje como para convertirse en el vengador del ultraje que estaba a punto de ser perpetrado -hacia el final de la novela- contra la dueña de sus ilusiones y musa de sus composiciones más inspiradas: Cecilia Valdés.

Sin embargo, para José Dolores no es ésta un acto-rebelión social, de toma de conciencia para encabezar movimiento revolucionario alguno; más bien, lo concibe como una muestra de afecto hacia su amada amiga, como un acto de justicia y de salida para los sentimientos de odio que había veni-

do guardando contra su inmoral contrincante.

Valiente, caballeroso, trabajador, hábil y artista, noble de carácter y justiciero, tal es la figura que empíricamente podemos percibir en el estudio de los acontecimientos y comentarios narrativos que hemos presentado y presenciado en relación a este interesante personaje mulato, José Dolores - Pimienta.

Evidentemente, a través de la contradicción entre estos personajes -Leonardo y Pimienta-, Villaverde realiza o cumple tan cabalmente, o más, como en el caso de Isabel y Cecilia, su juicio moral e histórico contra la fracción de clase representada por la familia Gamboa: los hacendados negreros, productores de azúcar a partir de la sangre esclava, y corruptores de todos los grupos sociales y económicos subalternos.

Que estas conclusiones se apegan al texto -sobre todo cuando hablo de "fracción de clase" y no de "blancos", - en general se hace más claro cuando volvemos la vista a la forma en que son presentados, por ejemplo, personajes tales como Diego Meneses y Pancho Solfa, individuos en los que vale la pena detenernos siquiera por unos momentos.

Solfa, el menos mencionado de sus dos compañeros, - es más un integrante de la pequeña burguesía intelectual que el mismo Meneses, quien, como veremos en seguida, puede aspirar -hacia el final de la novela- a ser un miembro más de la "clase rica" (pequeña burguesía agraria). Por tanto, debido a su posición socioeconómica, la forma en que puede Solfa obtener el derecho a relacionarse con los altos círculos habaneras es, sin duda, a través de sobresalir en las letras y en el ejercicio del derecho, razón que explica en parte la dedicación de Pancho Solfa a los estudios que realizan en el Seminario de San Carlos.

En ocasión del baile de la filarmónica, celebrado a propósito de la Feria de San Rafael, el narrador introduce a estos personajes y destaca dos importantes cualidades de Solfa.

Refiere que en dicho baile se encontraban: "Diego Meneses, Francisco Solfa, Leonardo Gamboa y otros varios, que también se hallaron en el baile, si se exceptúan el segundo - que era dado a los estudios filosóficos y el tercero que entraba ya en la clase rica, no se hacían notables por su talento, aunque los tres solía escribir en los periódicos literarios; y el último pasaba además por mozo de buen parecer y varoniles formas". (p. 84)

Como vemos, Solfa, -quien no forma parte del mismo grupo de los Gamboas, los Arango, los Gámez, etc, debe su admisión a tan distinguido baile, como allí mismo se explica, a su afición por las letras y los estudios filosóficos; en otras palabras, a su papel- -aunque menor- de integrante del -creciente grupo social en donde lo hemos ubicado: la pequeña burguesía intelectual.

A pesar de acompañar a Meneses y Gamboa en algunas de sus aventuras, con todo y la amistad que parece existir -entre ellos, en cierta ocasión se da lugar a un diálogo en el que, con palabras inteligentes, Solfa (¿el narrador?) cuestiona el derecho de los "blancos ricos" para despreciar a los demás individuos -pertenecientes a grupos sociales inferiores- de la formación socioeconómica en que viven, por el solo hecho de tener diferentes caracteres étnicos-.

Al comentar el asunto que será tratado ese día en el Colegio, Meneses explica que:

"-Govantes señaló para hoy el título tercero, que trata del derecho de las personas -respondió Diego-. Abre el libro y verás.

-Pues no he saludado esa materia siquiera -agregó Leonardo-. Sólo sé que según el derecho patrio, hay personas

y hay cosas, que muchas de éstas, aunque hablan y piensan, no tienen los mismos derechos de aquéllas. Por ejemplo, Pancho, ya que te gustan los símiles, tú a los ojos del derecho, no eres persona, sino cosa.

-No veo la similitud, porque no soy esclavo, que es a quien considera cosa el derecho romano.

-Ya. No eres esclavo, pero algunos de tus progenitores lo fue sin duda y tanto vale. Tu pelo al menos es sospechoso.

-Dichoso tú que lo tienes flechado como los indios. Si vamos a examinar, sin embargo, nuestros árboles genealógicos respectivos, hallaremos que aquellos que pasan por ingenuos (nacidos libres) entre nosotros, son cuando menos libertinos (hijos de libertos). (Aclaraciones agregadas<sup>3</sup>, J.S.)

-Resuellas por la herida, compadre. Vamos, que no es ningún pecado amarrar la mula tras la puerta. Mi padre es español y no tiene mula; mi madre sí es criolla, y no respondo que sea de sangre pura.

-Es que tu padre por ser español, no está exento de la sospecha de tener sangre mezclada, pues supongo que es-

andaluz y de Sevilla vinieron a América los primeros esclavos negros. Tampoco los árabes que dominaron en Andalucía más que en otras partes de España, fueron de raza pura caucásica, sino africana. Por otra parte, era común ahí entonces la unión de blancos y negros, según el testimonio de Cervantes y de otros escritores contemporáneos.

-Ese rasguito histórico, don Pancho, vale un Potosí. Se conoce que la cuestión de razas te ha costado algunos quebraderos de cabeza. No paro yo en eso la atención ni creo que hace bulto ni peso la sangre mezclada. Lo que puedo decir es, que no sé si porque tengo algo de mulato, me gustan un puñado las mulatas. Lo confieso sin empacho.

-La cabra siempre tira al monte.

-El refrán no viene al caso, mas si lo dices para afirmar que no te gusta la canela, peor para ti, Pancho, porque eso quiere decir que te gusta el carbón, género mucho más inferior". (p. 38)

Más adelante, Solfa sufre el acoso burlón de un puñado de mercaderes y baratilleros; al ser "salvado" por su "intrépido" compañero -Gamboa-, éste le dice (riendo de buena gana):

"-Te tomaron por montuno, Pancho. Tu también tienes una figura...

-Mi figura no tiene nada que ver en el asunto- le interrumpió Pancho de mal talante- es que estos espñoles tienen más de judíos que de caballeros" (p. 39).

Si para Gamboa todas estas discusiones no son sino parte de la broma, de la vida alegre y displicente a la que se ha dado, para Solfa estos son asuntos más serios. En estos sucesos, Pancho defiende su derecho a ser respetado, a ser considerado como un conciudadano (del Reino o de la Habana, eso no lo podemos precisar) digno de tratar con los integrantes de la élite habanera, aunque, como las citas mismas nos lo aclaran, su posición económico-social no sea igual a la de sus demás compañeros de escuela, en general, ni la de sus amigos más cercanos, Gamboa y Meneses, en particular. En este sentido, podemos afirmar lo que ya habíamos adelantado al principio de este apartado: Esto es que, al lado de los personajes centrales -cuyas contradicciones ya hemos discutido- Villaverde diseñó otros individuos que, si bien no se enfrentan directamente contra los grupos dominantes de la Isla -en el plano económico-, comienzan a asumir, más lentamente de lo que el autor de la obra quisiera, una conciencia cada vez más clara de su situación y una actitud más crítica frente a su

circunstancia. Sin embargo, el florecimiento de los sentimientos que aquí se siembran apenas, no ocurrirá sino hasta un tiempo que rebasa los límites cronológicos del relato que hemos venido analizando.

Meneses, por su parte, difiere de su compañero Solfa en su condición social y económica ligeramente superior; pero, además, por su fortuna y posición en la estructura socioeconómica de la Isla, no lo podemos incluir del todo en la fracción de clase a la que pertenece su amigo Leonardo Gamboa.

La posición de Meneses no la averiguamos, de manera directa, sino hasta el final de la obra, cuando, a manera de conclusión, el narrador nos refiere el destino final de algunos de los personajes importantes, entre ellos el de Diego Meneses.

Allí se relata que: "Casada Rosa con Diego Meneses, se esforzó en reemplazar a la hermana mayor, en el cariño del padre y de la tía, yendo a morar con ellos en el edén de Alquízar", (p. 300)

En otras palabras, Meneses pasa a ser parte de la pequeña burguesía agraria ocupada del cultivo del cafeto en

ese tiempo en particular y, presumiblemente, del tabaco al -  
desplazar este cultivo a aquél, andando el siglo. Más impor-  
tante que esta confirmación de la posición económico-social -  
de Meneses, lo es el destacar (sólo de paso, ya que lo trata-  
remos después con más calma) que las relaciones sociales de  
producción eran distintas en el cafetal de Alquizar que en el  
Ingenio azucarero de los Gamboa en el Mariel.

Aunque encontramos a Diego con Gamboa la mayor par-  
te de las veces en que éste corre las aventuras que son narra-  
das por Villaverde, es preciso advertir que, a pesar de todo,  
en el corazón de Meneses se cultivan sentimientos e ideas que  
difieren sensiblemente de las de Leonardo.

Por ejemplo, a la salida del colegio, al poco de -  
estar chacoteando en la escalinata de la Iglesia del Santo An-  
gel Custodio, acierta a pasar por allí, en un quitrín, Isabel  
Ilincheta. Disgustado en su interior por el temor de haber si-  
do reconocido, Leonardo termina con ese momento grotescamente  
festivo. Al caminar por las calles aledañas a la meseta de -  
la Iglesia, el narrador cuenta que: "...no bien pasó Leonardo  
la calle de Chacón, metió la punta de su caña de Indias en -  
una rolliza tortilla de maíz, que empezaba a dorarse al calor  
del burén de una negra más rolliza todavía y casi desnuda, -  
arrimada a la pared de la esquina, y rodeada de sus cachiva--

ches, y la levantó en el aire. Hizo la tortillera una exclamación de angustia y al enderezarse en el enano asiento, como era tan gorda y pesada, echó a rodar la mesita que tenía delante, donde había otras tortillas ya cocidas, con lo cual se aumentó su disgusto y se menudearon sus gritos. Todos rieron de la ocurrencia, menos Diego Meneses, quien, por uno de aquellos impulsos nobles y generosos de su buen corazón, sacó del bolsillo del chaleco unos cuantos reales, se los arrojó al pecho abultado de la negra, y acertó a depositárselo en el seno, no obstante el bajo escote del cuerpo de su escasísimo traje". (p. 49-50)

Como salta a la vista, un abismo de gentileza y sensibilidad separa el carácter de Leonardo del de Diego. Amigos por esos "azares del destino", comparten, gracias a su condición de estudiantes y de jóvenes impregnados de los usos sociales y culturales de la formación socioeconómica cubana (y de la Habana en especial), costumbres, amistades, estudios y hasta, quizás, la misma idea de estabilidad social. Sin embargo, Meneses y Gamboa, vistos como individuos, difieren considerablemente en sus normas, sentimientos y en algunos aspectos relacionados con sus ideas sobre las formas de convivencia social; entre estas diferencias, cabe destacar en particular su concepción del matrimonio (núcleo básico de la estructura social vigente en la Cuba de ese momento histórico).

Cuando se encuentran de visita en el cafetal de la familia Ilincheta, se produce una interesante conversación - entre Diego y Leonardo; en ella, Gamboa define su pasión erótica por la "virgencita de bronce" y el afecto y la admiración que siente por la bella administradora del cafetal paterno. A raíz de estas confesiones, Meneses le pregunta: "-Y pensando como piensas, Leonardo, ¿te casarás con Isabel?"

-¿Por qué no? Precisamente así es como debe buscarse la mujer para esposa. El que se casa con Isabel está seguro de que no padecerá de... quebraderos de cabeza, aunque sea más celoso que un turco. Con las mujeres como C... el peligro es constante, es fuerza andar siempre cual vendedor de yesca. No me ha pasado jamás por la mente casarme con la de allá, ni con ninguna que se le parezca, y sin embargo, aquí me tienes que me entran sudores cada vez que pienso que ella puede estar coqueteando ahora mismo con un pisaverde o con el mulato músico.

-Lo que prueba, amigo mío, que no hay forma de servir a dos amos.

-En negocios de amores, o galanteos, se puede servir hasta veinte, cuanto y más a dos. La de la Habana será mi Venus citérea, la de Alquízar mi ángel custodio, mi monja-

ursulina, mi hermana de la caridad.

-Es que no se trata aquí de amores ni de meros galanteos, se trata de amar mucho a una y de casarse con otra - que no se ama tanto.

-Ya veo que tú no entiendes de la misa la media. - Para gozar mucho en la vida el hombre no debe casarse con la mujer que adora, sino con la mujer que quiere. ¿Entiendes ahora?

-Entiendo que tu no has nacido para casado". (p. 183).

Lo que apreciamos aquí no es sólo una disputa entre dos compañeros o amigos; no se enfrentan únicamente aquí las concepciones de Leonardo a las de Diego, sino las de los diferentes proyectos de sociedad que ellos representen.

Leonardo, como la novela nos permite advertir, sigue los pasos de su adúltero padre, el hacendado, comerciante y traficante de negros Cándido Gamboa. Considera a los demás individuos sólo en la medida en que son propicios o no a sus intereses egoístas. Con pequeñas diferencias de percepción y de opinión con su padre -tan pequeñas que apenas si se advierten-, Leonardo recrea la ideología de la fracción de -

clase a la que pertenece.

En cambio, Meneses piensa en la familia monogámica estable, honorable, digna de todo pequeño-burgués que se respete y que aspire a estructurar un tipo de formación económico social fundada en la vigencia del derecho.

Al final de la novela, debido a la intervención del mulato José Dolores Pimienta, quien, como ya lo registramos, termina con la vida del joven Gamboa cuando éste se disponía a entrar a la iglesia de La Loma del Angel para contraer matrimonio con la señorita Ilincheta (previsible heredera de la fortuna de Dn. Tomás Ilincheta, el cafetal del Alquizar); en ese momento y debido a esa tragedia, se cancela esa posibilidad de unión de intereses entre el ingenio expoliador y el cafetal, más morigerado en sus relaciones sociales de producción que aquél.

Después del desenlace trágico, Meneses contrae nupcias con Rosa y será, seguramente, el futuro administrador del cafetal.

Por el contrario, el narrador termina con la vida del inmoral negrero, como si tratara de sugerir el camino a seguir para las juventudes habaneras, cuya pasividad desespe-

ra a este procérico periodista y escritor.

Sin embargo, siguiendo la línea de la novela, cabe recordar que permanecen vivas tres hijas de la familia Gamboa, que la mayor tiene como galán a un militar español; en fin, - que el proyecto de clase implantado por los negreros productores de azúcar no se termina con la muerte de Leonardo. Por el contrario, muy probablemente contra los deseos de los pequeños burgueses intelectuales -entre los que podemos situar a Solfa, a Meneses y a Villaverde mismo- ese es el orden de cosas y de relaciones sociales de producción que sobrevivirá - hasta muy avanzado el siglo, cuando el mercado interno de la fuerza de trabajo se haya establecido como una necesidad social ineludible.

Recapitulando, con todo lo dicho y presentado en este apartado, no queda sino reconocer y dejar apuntada la manera tan apropiada en que el novelista reflejó las tensiones y contradicciones sociales y económicas existentes.

Como vimos, a través de una aparente "tragedia romántica de folletín", Villaverde supo estretejar los ideales, los usos, las concepciones y los proyectos de clase de los distintos grupos sociales en contradicción (latente o actual), surgidos a raíz de las transformaciones económicas, sociales-

y -en menor medida que en el continente- políticos experimentados por esta formación socioeconómica durante el período al que nos hemos referido en el estudio histórico (v. cap. III), mismo que sigue, de alguna manera, el curso y/o el sentido de los acontecimientos narrados en el espacio abierto por este singular testimonio literario de la violencia esclavista cubana de principios y mediados del siglo XIX.

#### 4.1.3. La Cuestión de Cándido Gamboa frente a Negros y Mula-- tos.

Con todo lo importante que ha sido estudiar las - contradicciones entre los personajes centrales de la obra y - sus opuestos evidentes; a pesar de que, a lo largo de esas ob- servaciones, quedaron al descubierto muchos de los contenidos desarrollados en la obra, así como las agudas contradicciones presentes en la formación socioeconómica reflejada estética-- mente por la novela, con todo ello, el estudio de dichos con- tenidos -específicamente, de sus personajes y tipos- quedaría corto y mal equilibrado si no se incluyera el análisis de las características y circunstancias que rodean al progenitor de- Leonardo, don Cándido de Gamboa y Ruiz.

La particularidad representada por Cándido Gamboa- es doble y rica en posibilidades de análisis, tanto de los - mensajes de la novela como de la esencia y expresión de los - principales problemas vividos en la Cuba del primer tercio - del siglo XIX.

Por un lado, él es quien, por las veleidades de su comportamiento juvenil, da origen a la mayoría de las intrin- cadas situaciones y problemas desarrollados en el espacio na-- rrativo que ocupa la obra cumbre de Villaverde, sobre todo en

el plano de lo anecdótico, de lo que sucede en la obra. Sin su intervención, no es posible pensar, siquiera, en la existencia de la importante novela que da razón de ser al presente estudio de tesis.

Por otra parte, en lo que toca al reflejo estético (dialéctico) de la realidad socioeconómica -de la cual el autor y su obra son expresión significativa- por y a través de Cándido Gamboa cruzan y se hacen evidentes todos los agudos problemas políticos, sociales, económicos, étnicos y morales que, cada vez con mayor injusticia y dramatismo, desgarraban y se infiltraban por todos los espacios físicos y sociales de la zona con mayor actividad económica en la formación socioeconómica cubana durante el período de referencia.

A lo largo de la obra, vemos a Don Cándido enfrentando, como su hijo, una doble contradicción -dualidad que, en última instancia, es producida por la clase representada por la familia Gamboa-. Por una parte, está el vasto grupo de esclavos negros, clasificados -en la mente de los esclavistas como Gamboa- según criterios que poco tienen que ver con su calidad de seres humanos sensibles y pensantes, de hombres con una cultura peculiar previa; por la otra, en la obra se percibe, como lo veremos a través de "señó Uribe", una evidente oposición entre los intereses de los tipos como Cándido -

Gamboa y los de ese creciente grupo de mulatos, cuya expresión más significativa la constituye este interesante elemento de la pequeña burguesía mulata, de quien ya hemos hablado en el apartado anterior.

En el plano anecdótico, Gamboa es el incógnito personaje con quien se inicia la narración de Villaverde. Poco a poco, el escritor nos va develando la personalidad, historia y figura de tan distinguido integrante de la élite hacendado-esclavista.

Una de las primeras noticias de su apariencia y carácter la escuchamos cuando Villaverde nos lo dibuja sentado en su residencia habanera, dedicado a sus actividades familiares y de reposo; allí nos explica que: "...ocupaba una de las butacas del comedor un caballero de hasta cincuenta años de edad, alto, robusto, entrecano, nariz grande aguileña, boca pequeña, los ojos pardos y vivos, el color del rostro rubicundo, la cabeza redonda por detrás; signos estos característicos de pasiones fuertes y firmeza de carácter.

Llevaba el cabello corto, la barba rasurada completamente, vestía bata talar de zaraza sobre chaleco largo de piqué, pantalones de dril y chinelas de ante. Descansaba los pies en una silla con asiento de paja y con ambas manos se

llevaba a los ojos un periódico impreso en papel español de hilo del folio, titulado El Diario de la Habana". (p. 33)

En esa ocasión, se relata una acalorada discusión, similar a otras que han de presentarse a lo largo del argumento, entre Don Cándido y Doña Rosa de Sandoval de Gamboa; en ella, Doña Rosa recrimina a su esposo su dureza con Leonardo y una -en ese momento- intuita traición o "calaverada" de Don Cándido cuando era joven; a su vez, Don Cándido reprocha a Doña Rosa las fallas en la crianza de su heredero y, con el cuidado de no dejar espacio alguno para que Doña Rosa sospeche y descubra -con más precisión- el tenor de la falta cometida en sus años mozos, se queja de la dureza de su esposa al juzgarlo a él, quien sólo busca "...tomar una determinación que le libre a él de un presidio y a nosotros de llanto y de infamia eternos". (p. 36)

Esta discusión resurgirá a lo largo de la obra e irá creciendo a medida que aumenten en seriedad y peligro (conocido en ese momento, dentro de la familia Gamboa, sólo por Don Cándido) las relaciones entre la mulata Cecilia Valdés -hija adulterina de dn. Cándido- y el libertino Leonardo Gamboa -su hijo legal-. En el transcurso de la novela, gracias a diversas situaciones -como cierta indiscreción del dr. Montes de Oca, cuando éste recibe la visita de doña Rosa y su hi

ja(p. 146-147)- doña Rosa va descubriendo el misterio que cubre la terrible falta cometida por su esposo en los primeros años de su matrimonio. Cuando descubre la verdad por boca de Ma. de Regla (p. 298), ya es muy tarde, Leonardo ha preñado ya a su amante (quien, sin saberlo él es su media hermana);- razón por la cual doña Rosa apresura los arreglos de la boda de su hijo con Isabel Ilincheta. -Los demás detalles del desenlace los hemos descrito ya en varias partes del presente trabajo (v.4.1.2).-

Por supuesto, estos enredos son los que han dado pie para que se catalogue a la novela como un simple "drama de folletín".

En ese sentido, cabe ahora incluir las características que se refieren al quehacer de dn. Cándido, así como sus relaciones con los diversos sectores de la administración colonial y de la estructura socioeconómica cubana vigente durante ese periodo.- Aspectos que, como vimos en el primer capítulo, han servido y valen para que los intelectuales orgánicos de la revolución socialista cubana rescaten el valor histórico-social y culturalmente hablando- de la narración de Villaverde.

En la ocasión en que Leonardo descubre a cierto -

soldado español cortejando a su hermana mayor, Antonia, Villa verde nos hace un recuento de las riquezas de dn. Cándido y de su posición en el esquema de clases de la Isla. En esos párrafos nos expone que:

"Era él hombre de negocios, más bien que de sociedad. Con escasa o ninguna cultura, había venido todavía joven a Cuba de las serranías de la Ronda, y hecho caudal a fuerza de industria y de economía, especialmente de la buena fortuna que le había soplado en la riesgosa trata de esclavos de la costa de Africa.

Su tráfico principal en La Habana, aquel que le sirvió de peldaño para subir a la cima de la riqueza, consistió en la negociación de maderas y ripia del Norte de América, teja colorada, ladrillos y cal del país, si bien en el día no se ocupaba de eso exclusiva ni personalmente; sonándole mejor en los oídos el título de hacendado que le daban sus amigos por el ingenio de fabricar azúcar la Tinaja, que poseía en la jurisdicción del Mariel, el cafetal Las Mercedes en la Guirarde Melena y el potrero o Dehesa de Hoyo Colorado.

"Por hábito, antes que por índole era reservado y frío en el trato de su familia, teniéndole de ella alejado la naturaleza de sus primitivas ocupaciones y el afán de acumu--

lar dinero que se apoderó de su espíritu, luego que contrajo matrimonio con una criolla rica, y de las más encopetadas familias de La Habana."(p. 56)

Esta cita es rica en las distintas líneas de análisis de los contenidos de la obra.

En un primer acercamiento, esta aclaración nos explica la génesis de las abundantes riquezas de dn. Cándido; - por una parte su negocio de maderas y por el otro su afortunado enlace con una rica criolla integrante de la élite habanera. Dentro de ese orden de cosas, aún cuando parece paliarlo con cierta referencia a su "industria y comercio", Villaverde introduce la noticia que nos da cuenta del negocio que aseguró la posición socioeconómica de dn. Cándido y el rápido enriquecimiento que estaba experimentando, ésta es la aclaración sobre la "buena fortuna que le había soplado en la riesgosa - trata de esclavos de la costa de Africa" (loc. cit.). Esta era la base del negocio triangular que a tantos "mongos" e intermediarios enriqueció durante ese período de: "acumulación- originaria de capital" -esto último en la pujante Inglaterra- y, como un elemento nuevo para el caso de Cuba, en las recién liberadas colonias de Norte América-.

Para abundar en este aspecto de la actividad de -

dn. Cándido, el novelista lo relaciona con un personaje de la historia real, como lo fue el negativamente célebre Pedro Blanco (v.p. 65).

Cuando lo hace, lo enmarca en la justificación que hace doña Rosa de las actividades de su esposo frente a su ironizante hijo (quien se burla de que "un plagiario de hombres" -su propio padre- pudiera verse "convertido en conde... del Barracón, por ejemplo" (loc. cit.); en respuesta a la crítica, doña Rosa responde que: "-Ya. En ese caso tu padre no es el verdadero plagiario, como dices, sino don Pedro Blanco, quien es sabido, desde su factoría en Gallinas, en la costa de Guinea (tantas veces he oído esos nombres que se me han quedado impresos), trata negros por baratijas y otras cosas y remite los cargamentos a esta Isla. Tu padre toma los que necesita para sus fincas y los demás los vende a los hacendados, porque él hasta hace poco ha estado actuando como consignatario y antes como socio de Blanco, cuando no se tenía por contrabando la trata de Africa o se toleraba. Por su cuenta al menos, no ha despachado sino contadas expediciones. De un momento a otro espera la vuelta de su bergantín Veloz. ¡Dios quiera que no haya caído en las garras de los ingleses!" (p. 65).

Con esto, la novela deja en claro la forma en que,

por medio de tan inhumano expediente, como lo es la trata de esclavos, don Cándido de Gamboa multiplica sus ganancias de manera rápida y progresiva. Al mismo tiempo, cabe señalar que este enlace de un personaje novelesco con uno real nos permite apreciar y constatar la presencia en la novela (como parte de su estructura misma) de esta contradicción tan importante como inherente al incremento de la actividad económica de la Isla durante esa mitad del XIX, la cual nos es presentada de manera artística -a través de la narración- y como parte inseparable del devenir de sus personajes y de las situaciones en que éstos se encuentran insertos.

Por otra parte, al permitirnos observar la conversión de don Cándido en hacendado primario-exportador -tiene un ingenio y un cafetal-, después de haber sido comerciante de tablas y, de allí, consignatario negrero, la obra y el personaje nos develan con toda precisión las modalidades que acompañaron el origen y desarrollo de este nuevo grupo socioeconómico. Clase -o fracción de clase- que, de manera acelerada, se estaba tornando en hegemónica en lo económico durante todo este período de la historia cubana. Factor importante de considerar en todo estudio que analice la persistencia del sistema colonial en la formación socioeconómica cubana durante la mayor parte del siglo XIX.

En ese orden de cosas, la segunda referencia citada en este apartado abre también el camino para comprender - que parte de esa bonanza se debía y se encontraba cada vez - más entrelazada con el desarrollo y los intereses de capita-- lista ubicados en la recién liberada y ya pujante formación - socioeconómica estadounidenses.

Una primera nota, en ese sentido, lo constituye la propia cita donde se menciona el primer negocio de Gamboa -de maderas y ripia- cuya realización se efectúa en el mercado - norteamericano.

Por otro lado, cuando se nos describe el ingenio - de Gamboa, explica que: "...era una finca soberbia el ingenio de La Tinaja; calificativo que tenía bien merecido por - sus dilatados y lozanos campos de caña-miel, por los trescientos o más brazos para cultivarlos, por su gran boyada, su numeroso material móvil, su máquina de vapor, con hasta veinte y cinco caballeros de fuerza, recién importada de la América-del Norte, al costo de veinte y tantos mil pesos, sin contar - el trapiche horizontal, también nuevo y que armado allí había costado la mitad de aquella suma (p. 195)".

La relación comercial que allí queda implícita -- marca los rumbos y el sentido que tomarían el desarrollo eco

nómico de la Isla y, en general, las relaciones comerciales - en el caribe, sobre todo en una época histórica no muy lejana al período que se inicia con los hechos sociales y económicos relatados en la novela, descritos allí como parte de las vivencias, de las aspiraciones y prácticas de este singular personaje español, avecindado y enraizado ya en el contexto social en que lo ubica el narrador. Esto es, vale repetirlo, - Gamboa envía maderas y productos agrícolas -café y melado- al continente y a cambio recibe maquinaria (calderas y molinos)- y medios de transporte. (El bergantín "Veloz"), que ni la metrópoli política -España-, mucho menos la Isla, tienen la capacidad técnica de producir y exportar.

Pasando del plano de lo estrictamente económico a lo político (entrelazados en la práctica, pero separados aquí para facilitar su comentario), encontramos a dn. Cándido -y a los demás esclavistas-, por los azares y riesgos de su negocio ilícito de importación de esclavos, en velada connivencia con el mismo Capitán General de la Isla.

Atrapada la nave "El Veloz" por los ingleses, cuando Gamboa y sus compañeros acariciaban ya las pingües ganancias que produciría su venta en el mercado de mano de obra negra, aquélla es conducida del Mariel a La Habana, con objeto de que el Capitán General requisara su ilegal carga humana. -

Sin embargo, como reza el epígrafe del capítulo: "hecha la ley, hecha la trampa" (p. 115), a sugerencia del hacendado-esclavista, Melitón Reventós, mayordomo de dn. Cándido, consigue ropa en el mercado para hacer pasar a los "bozales" como negros provenientes de Puerto Rico -en cuyo caso no habría delito que perseguir-. Después de ejecutar el mayordomo la riesgosa faena de introducir subrepticamente las mudas en el interior de la embarcación, dn. Cándido y sus asociados (Mañero, Madrazo y Gómez) acuden ante la mayor autoridad de la Isla - para pedir la devolución de su nave y su costosa carga.

El Capitán General, quien no se deja engañar fácilmente, a sabiendas que recibirá "un regalito de unos cuantos-centenares de onzas... (p. 120)", por intermedio del médico - Montes de Oca, recibe en audiencia a la citada comitiva, a quienes dirige la siguiente reconvención, una vez oída la solicitud de Mañero:

"Sonrióse el general Vives y dijo al postulante - que le presentara un memorial expresivo de todas las razones- y hechos alegados, que él lo pasaría a la Comisión Mixta con los papeles del buque; ...y añadió... -Reconozco, señores, la injusticia y los daños que nos ocasiona un tratado por el cual se concede a Inglaterra, la enemiga natural de nuestras colonias, el derecho de visita sobre nuestros buques mercantes; -

pero los ministros de S.M., en su alta sabiduría, tuvieron a bien aprobarlo, y a nosotros, leales súbditos, sólo nos toca acatar y obedecer el mandato del augusto monarca Q.D.G. Y se me figura, señores, que si ustedes están dispuestos a respetar el tratado, no lo están ni poco ni mucho a cumplirlo. En vano me hago de la vista gorda respecto de lo que ustedes hacen día tras día (señores, cuando hablo así, no me refiero a ustedes personalmente, sino a todos los que se ocupan en la trata de Africa), que según va la cosa, no pararán hasta meter sus expediciones en Banes, en Cojímar, en los Arcos de Canasí y aún en este mismo puerto. En vano he hecho cerrar y derribar los barracones del paseo, que ustedes no escarmientan y siguen introduciendo sus bozales en esta plaza, persuadidos, sin duda, que no hay mejor mercado para esa mercancía. En tal momento no se acuerdan del pobre Capitán General, contra quien el cónsul inglés endereza sus tiros, porque no bien entra aquí un saco de carbón, como ustedes dicen, cuando él lo huele y viene hecho un energúmeno a desahogar conmigo su malhumor. ¡Ea! Vayan ustedes con Dios y otra vez sean más prudentes (p. 122, subrayado agregado J.S.)".

Este interesante diálogo deja al descubierto, como es fácil apreciarlo, la insultante corrupción de la administración política de la Isla. Esta situación, generada por las características que había tomado -por la acción premedita

da y directa de los hacendados-esclavistas- el desarrollo de las fuerzas productivas isleñas en esta esfera de la estructura económica de la colonia (la agrícola-exportadora) se trasmataba a todos los niveles y se alojaba en todos los espacios de la vida pública cubana; desde el simple carabinero de guardia que acepta un "...doblón de a dos" (p. 111), para dejar pasar a Reventós con su carga de ropa, hasta el Capitán General de la Isla, quien recibe un "regalito de unos centenares de onzas" para hacerse de la "vista gorda" (p. 120, 122), todo en la Isla anuncia esta tragedia moral promovida por los traficantes de negros.

Aunado a toda esta situación de inmoralidad y corrupción, el novelista dibujó, también a través de Cándido Gamboa, las ideas morales y los problemas raciales que experimentaba la Isla.

Para advertir cabalmente, de manera más o menos sintética, las ideas y las prácticas de Gamboa, citemos, en primer lugar, fragmentos de un diálogo con doña Rosa (producido a raíz de la captura del Veloz), y una reflexión del narrador que resume las prácticas y los sentimientos de los propietarios del ingenio La Tinaja y, de paso, de los esclavistas en general.

En primer término, como parte de las maniobras hechas por el capitán Caricarte para escapar de las garras de los ingleses, el marinero relata que tuvo que limpiar el puente de los "fardos" (i.e. negros "bozales") que allí se encontraban. Doña Rosa, quien justifica la actividad negrera de su esposo a través del argumento de que se trataba de "cristianizar a salvajes", además de "introducírlos en la civilización", se espanta de lo realizado por el capitán. A esto Gamboa responde que:

"-A todo eso y mucho más da lugar la persecución arbitraria de los ingleses. El único sentimiento de Carricarte ahora es que, con el afán y la precipitación de limpiar el puente, echaron al agua los marineros una muleque de 12 años, muy graciosa, que ya repetía palabras en español y que le dio el rey de Gotto a cambio de un cuñete de salchichas de Vich y dos muleques de 7 a 8 años que le regaló la reina del propio lugar por un pan de azúcar y una caja de té para su mesa privada.

-¡Angeles de Dios! volvió a exclamar doña Rosa, sin poder contenerse. Y reflexionando que acaso no estaban bautizados, añadió -De todos modos, esas almas...

-Y dale con creer que los fardos de Africa tienen -

alma y que son ángeles. Esas son blasfemias, Rosa -la inter-  
rumpió el marido con brusquedad.- Pues de ahí nace el error-  
de ciertas gentes... Cuando el mundo se persuada que los ne-  
gros son animales y no hombres, entonces se acabará uno de  
los motivos que alegan los ingleses para perseguir la trata  
de Africa. Cosa semejante ocurre en España con el tabaco; pro-  
híben su tráfico, y los que viven de eso, cuando se ven apura-  
dos por los carabineros, sueltan la carga y escapan con el pe-  
llejo y el caballo. ¿Crees tu que el tabaco tiene alma? Haz-  
te cuenta que no hay diferencia entre un tercio y un negro,  
al menos en cuanto a sentir" (p. 109).

Después de estas frases de dn. Cándido, es por de-  
más evidente el tipo de relaciones sociales de producción y  
de convivencia social a que se podía llegar con tan injustísi-  
ma concepción del negro en la mentalidad de los traficantes y  
hacendados cubanos de dicho período. Si los negros eran sim-  
ples objetos, "fardos" o "sacos de carbón", se podían justifi-  
car fácilmente todos los excesos en el trato con los negros,  
cual los hemos visto reflejados en las prácticas sociales y  
económicas de Cándido de Gamboa y Ruiz.

En ese sentido, habría que aclarar que doña Rosa,  
aparentemente cristiana y sensible a los sufrimientos de los  
infelices negros, también esconde, bajo su máscara de mujer

educada y cristiana, su vanidad y ambición por atesorar y cuidar el dinero y posesiones de su esposo.

Esto resulta claro cuando, durante el tiempo que pasan en el ingenio, se entera que el mayordomo, d. Liborio, está castigando hasta casi matar a varios negros cimarrones. Después de dar varios argumentos a dn. Cándido, que poco lo convencen a dejar su descanso para ver lo que está haciendo Liborio, Gamboa replica:

"-Me levantaré, sin embargo, por darte gusto. Cuando se te pone una cosa en la cabeza, eso ha de ser.

-Me da no se qué tu santa calma. Te están matando a los negros y no corres. ¡Cómo si no costaran dinero!

-Ahora sí que has hablado como un Salomón -dijo D. Cándido saliendo al pórtico" (p. 215).

Como se advierte, el mejor argumento, el que convence a Gamboa no es, ni con mucho, un argumento moral. La simple verdad económica es la que esgrime doña Rosa como razón para impedir el martirio de los cimarrones sacrificados bajo el látigo del mayoral.

Ya con la ambientación del ingenio La Tinaja, se me permitirá incluir aquí la siguiente cuartilla, donde el narrador resume, con toda su cruel verdad, el concepto (y las prácticas que de allí resultaban) que tenían los blancos con respecto a los negros:

"Si así es como se ha razonado con el esclavo en todos tiempos y países ¿podría esperarse que fuesen una excepción a esta regla general los señores del ingenio de La Tinaja ¿De ninguna manera. En su opinión, como en la de la mayoría de los amos, no era el negro la cosa de que habla el derecho romano. Había bastante diferencia. Para ellos, que enten dían por derecho únicamente aquello que no torcía el cumpli miento de sus pasiones y caprichos, el hombre-cosa de la antigua Roma tal vez no pensaba, era una máquina de trabajo; al paso que el hombre-cosa, estaban plenamente convencidos, pen saban al menos en tres cosas, en el modo de sustraerse al tra bajo; en quemarle la sangre a su detentor, y en obrar siempre en oposición a sus miras, deseos e intereses.

"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. Por eso, en concepto de éstos aquel mayoral que no disimula ni perdona falta, que como rayo hiere al que delinque, que en todas ocasiones tiene entereza bastante y valor para "meter en cintura" a gente tan perversa e ingobernable, ese es más meritorio, más digno de consideración y respeto. Siempre se ha admirado más al inquisidor que más herejes manda al quemadero.

"Así se explica por que, luego que la mayoral dio la orden de tumba y todos soltaron la carga a sus pies, ni importa si de forraje o de frutos, de cuyas resultas éstos se reventaron con la caída, dando ocasión a que el mayoral hiciera nuevo uso del látigo, los señores del ingenio de La Tinaja aprobaron y celebraron el castigo, porque era claro que los culpables habían procedido de malicia y no por torpeza y ofuscación a causa del anterior vapuleo.

"Doña Rosa, mujer cristiana y amable con sus iguales, que se confesaba a menudo, que daba limosna a los pobres, que adoraba en sus hijos; que en abstracto al menos estaba dispuesta a perdonar las faltas ajenas para que Dios, que está en el cielo, la perdonara las suyas, doña Rosa, sentimos decirlo, al ver las contorsiones de aquellos a quienes la punta del látigo de cuero trenzado del mayoral abría surcos en sus espaldas o brazos, se sonreía, tal vez por creer grotesco

el espectáculo; o exclamaba, exclamación (sic) en que la hacían coro las personas de que se hallaba rodeada; -¡Hase visto gente más bruta! (pp. 205-206)".

Después de leer esta página, resulta más claro reconocer que las ideas y prácticas de la familia Gamboa reflejaban, con singular transparencia, las agudas contradicciones existentes en la realidad concreta. Allí queda planteado, con un realismo cercano a lo dramático, el problema racial generado por el modelo económico implantado y defendido por individuos que en la realidad histórica concreta dibujada por la novela sustentaban las mismas tesis y prácticas de la familia Gamboa, y de las cuales hay abundantes muestras a lo largo de la obra.

Como se puede apreciar, la instauración de un modelo tan expoliador había transformado, ideológicamente, una relación socioeconómica para convertirla en una abierta segregación racial (basada, según el criterio de los amos, en conceptos de tipo biológico, naturales o morales): "como si el negro fuese malvado por negro y no por esclavo", según el razonamiento elaborado por Isabel Ilincheta después de haber presenciado las crueldades de los amos en el ingenio.

La relación de causalidad: esclavitud = segregación

racial, queda planteada por la novela misma -en labios de su narrador- cuando se relatan los motivos y los orígenes del confinamiento de la "criandera" Ma. de Regla en el ingenio. Allí, -el escritor afirma: "Que la esclavitud tiene fuerza de trastornar la noción de lo justo y de lo injusto, en el espíritu del amo, que embota la sensibilidad humana, que afloja los lazos sociales más estrechos, que debilita el sentimiento de la propia dignidad y aun oscurece las ideas del honor se comprende; pero que cierre el corazón al amor de padre o de hermanos, a la simpatía espontánea de las almas tiernas, he aquí lo que no se ve a menudo. No es, pues, extraño, que María de Regla sintiese en lo profundo del pecho su separación a un tiempo de la hija, del padre de ésta y de Adela misma, para pasar el resto de sus días en el destierro del ingenio de La Tinaja" - (p. 124).

Aquí no hay más vuelta de hoja: Las ideas segregacionistas sustentadas por los amos de esclavos -transmitidas y recibidas como verdades por los demás sectores sociales de la Isla (incluidos los mulatos y los esclavos mismos)- tenían su origen evidente en el establecimiento de tan inhumanas relaciones sociales de producción, en la superexplotación de la fuerza de trabajo.

Sin embargo, con el objeto quizás de presentarlo de manera más humana, posiblemente menos maniquea, el narra-

dor incluye una suerte de justificación, donde señala que: - "...a pesar de la rudeza de sus maneras y de su poca cultura, había bondad e hidalguía en el fondo de su corazón, prendas - estas que redimían en gran parte aquel defecto. Precisamente - porque amaba mucho y bien, y era hombre de conciencia cuando - contraía un compromiso, fuera de la naturaleza que fuese, ha - cía cuanto estaba en su mano por cumplirlo, arrostrando a ve - ces para ello con frente serena las dificultades todas que se - le presentaban... Pasando el tiempo de la efervescencia, el - más propicio para las locuras de la mocedad, empezó a turbar - le no poco el ánimo el recuerdo de sus debilidades. De esa - fecha datan sus luchas tremendas para llenar sus obligaciones de amante y padre adúltero, sin descuidar las sagradas de es - poso y honrado padre de familia. Pero los celos de doña Rosa, excitados a lo sumo por el orgullo de raza y de señora casada, por sus ideas sobre la virtud de la mujer y los deberes de la madre de familia, la ocupaban de manera y ofuscaban hasta tal punto su razón que no la permitían notar que su marido estaba plenamente arrepentido de sus anteriores faltas y que para - enmendarlas ponía todos los medios que estaban a su alcance - (P. 154)".

Si bien de estas líneas don Cándido surge como más real, humano, de carne y hueso, los señalamientos de Villayer de, en el sentido de que Gamboa se encontraba "plenamente --

arrepentido", valen -si acaso es posible hacerlos valer- para justificarlo a nivel de su moral individual, como el esposo - de doña Rosa y el ex-amante de Rosario Valdés. No sucede lo mismo cuando nos referimos, como se describe líneas arriba, - a su ser social, a su actuación como hombre público, ni a - sus prácticas como comerciante y hacendado. Allí, aparece co- mo corruptor de toda la estructura económico-social de la Is- la, como cruel representante de la violencia esclavista, como co- instaurador de un modelo económico que habría de vincular- a la formación socioeconómica cubana en situación de dependen- cia con el esquema del capitalismo mundial. Por ese motivo - la Isla estaba sufriendo transformaciones estructurales impor- tantes.

Después de considerar lo que se refiere en sus as- pectos esenciales a dn. Cándido Gamboa, cabe ahora preguntar- se: ¿Cómo percibían los negros esta dominación? ¿Qué respues- tas individuales y/o sociales presentaron frente a dicha opre- sión? ¿Cómo son presentados los personajes negros y mulatos - por el narrador?

En el amplio espacio narrativo cubierto por la - obra, transitan, a veces de manera fugaz, una verdadera multi- tud de personajes de color, cada uno de los cuales expresa una realidad determinada y, por lo mismo, podríamos estudiar su -

historia singular y proponer el lugar que le correspondería - dentro del esquema social estructurado en la novela.

Sin embargo, por razones de espacio, preferí reducir el análisis a cuatro negros -Ma. de Regla, Pedro Briche, - Tondá y Malanga y a un mulato -señó Uribe- en función de los siguientes criterios de selección. (Vale aclarar que excluí - de esta selección a "señá Josefa", en vista de que, a lo largo del estudio, lo hemos mencionado ya -aun cuando sea de manera más o menos marginal-; y porque su historia y significado social se parece en mucho al de su infortunada nieta, de la cual hemos hecho referencia en un apartado previo).

Como primer criterio, tomé en cuenta su participación en la historia particular dibujada por la obra. Asimismo, consideré su grado de integración -o no- integración -a los - patrones culturales sustentados por los grupos sociales hegemónicos. También, decidí utilizar como un criterio de selección el grado de conciencia social mostrado por cada uno de ellos en el espacio narrativo que le concede el escritor, así como la importancia de su respuesta para la vigencia o el cuestionamiento de la estructura socioeconómica de la cual han sido forzados a formar parte.

De los cuatro negros citados, Ma. de Regla es el -

personaje más conspicuo. Su participación es sobresaliente en el desarrollo de la anécdota: Ella comparte con dn. Cándido y seña Josefa la posesión del infausto secreto del origen de Cecilia. Su injusto destierro al ingenuo dará origen a un buen número de reveladores situaciones de la conducta de los mayordomos blancos y de los demás habitantes del ingenio; ayuda a Isabel Ilincheta con sus lucidos comentarios a comprender la historia negra de la familia Gamboa; su relato de la muerte de Pedro Briche, sus comentarios a Cecilia al final del argumento -los cuales le ayudan a ésta a entender su origen- y, en fin, su final revelación a doña Rosa de la naturaleza de la falta de su esposo -noticia que apresura el desenlace de la novela- la hacen distinguirse ampliamente del resto de los personajes negros diseñados por Villaverde.

A la vez, su nivel de apropiación del lenguaje y cultura de la clase hegemónica le permite, entre otras cosas, considerarse como parte de la "élite esclava", es decir de aquellos que estaban (o se pensaban) por encima de la gran masa de bozales y de negros incultos, y, por lo consiguiente a un paso de conseguir su manumisión y, con ello, pasar a ese otro creciente grupo de mulatos y negros artesanos, comerciantes en pequeño (o "baratilleros"), y en contados casos, pequeño-burgueses dueños de talleres artesanales.

En la ocasión en que Pedro Briche, negro cimarrón- de quien hablaremos en seguida, tuvo la osadía de suicidarse, Ma. de Regla es descrita física y moralmente por el narrador. Allí Villaverde relata que: "La precisión y claridad de las pocas palabras vertidas junto con el acento argentino y medido de su voz, pregonándola como mujer de talento y algún trato social, le ganaron desde luego la atención de los circunstantes. Poseía ella ambas cosas en grado notable, relativamente a su falta de escuela y a su condición de esclava desde la cuna. A la natural perspicacia y carácter dulce y simpático, combinados con un exterior agradable y fino, se agregaba el haber servido de doncella a sus primeros amos; teniendo ocasión de rozarse más con éstos y con las personas decentes que visitaban la casa, que con las ignorantes de su misma condición, y de aprender, no ya sólo las maneras sino el modo de decir y de portarse en sociedad la gente blanca y educada. Frisaba en los 36 o 40. de la edad, como lo atestaban sus formas redondeadas y voluntuosas. Dos medias lunas grandes de oro pendían de sus orejas, y para ocultar las pasas, que detestaba, se cubría la cabeza con un pañuelo de algodón, dicho de bayajá, atado con bastante gracia y coquetería, a guisa de turbante turco. En el momento de que hablamos, su aspecto y tono de voz revelaban disgusto y tristeza (p. 221 Subrayado - mío J.S.)".

Con estas líneas, Villaverde nos permite ver a María de Regla como una mujer excepcional: inteligente, físicamente atractiva, con los modos de ser y hablar de la clase hegemónica, con un carácter "simpático". De hecho, Ma. de Regla se siente -o quiere sentirse- en cuanto a sensibilidad, -costumbres y lenguaje más cercas de los blancos que de los negros. Por ejemplo, la cita incluida nos revela que "detestaba" su caballera característica, expresión y estigma de su origen y condición de cautiva. Hacia el final de la obra, Ma. de Regla trabajará para sacudirse esta última circunstancia.

Más adelante del relato que hace Ma. de Regla del triste suicidio de Pedro, se registran los siguientes comentarios de los blancos a la relación de la negra: "-Se explica - la negra; -dijo Cocco a D. Cándido cuando salían de la enfermería.

-No sabe usted todas las letras menudas que tiene; -repuso Dn. Cándido a media voz-. He ahí la causa de su perdición. Si fuese menos bachillera estaría quizá más contenta con su suerte.

-Pues qué, ¿es mujer de aspiraciones?

-¡Qué si es: Demasiado". (p. 222).

Aquí Gamboa describe, o deja entrever los motivos reales por los que accedió al deseo de doña Rosa de castigar y desterrar a Ma. de Regla al Ingenio. Sus "menudas letras" y sus "aspiraciones" (amén de su conocimiento de la falta de su amo), es lo que efectivamente está purgando la negra en el Ingenio y no, como doña Rosa cree y sostiene, por la sola desobediencia de la infeliz "ama de leche" de Adela Gamboa.

La "aspiración" de Ma. de Regla es real, desesperada y consciente, como nos lo permite observar el novelista - cuando la negra relata a la Srta. Adela, a su hermana Carmen, a la Sritas. Ilincheta y a su tía doña Juana Bohorques, los motivos de su destierro en el Ingenio, su amor por Dionisio, - el cocinero de los Gamboa, sus luchas en el Ingenio por escapar de las garras de los mayores, mayordomos, carpinteros y demás habitantes mulatos y blancos de los ingenios; después de relatar los "bocabajos" de que fue objeto y sus aspiraciones de libertad, cuando accedió a las engañosas adulaciones y falsas promesas de cierto carpintero vizcaíno, Ma. de Regla explica y reflexiona: "-Las niñas me han de dispensar si he dicho algo malo. Pero pónganse en mi lugar por un momento. Vamos a ver: si por una desgracia impensada, por un trastorno de la naturaleza, cualquiera de las niñas que me escuchan, se vuelve de color y cuando más dura le parece la esclavitud, viene un individuo, sea blanco, mulato o negro, feo o bonito,

y le dice: 'No llores más, consuélate, anímate, te compadezco, voy a libertarte'. ¿Pensaría como piensa ahora de mí? ¡A que no! ¡Qué dulce no le parecería la palabra! ¡Qué buena, qué amable, qué angelical no le parecería la persona! ¡Te voy a libertar! ¡Ay, niñas! yo no he oído nunca esas palabras sin estremecerme, sin un regocijo interior inexplicable, como si me entraran calofríos.... ¡La libertad! ¿Qué esclavo no la desea? Cada vez que la oigo, pierdo el juicio, sueño con ella - de día y de noche, formo castillos, me veo en La Habana, rodeada de mi marido y de mis hijos, que voy a los bailes, vestida de ringorrango (sic), con manillas de oro, aretes de corral, zapatos de raso y medias de seda; ¡todo como hacía cuando muchacha en el palacio de los señores condes de Jaruco! (p.235)".

En estas líneas la negra deja ver toda su amarga - desesperación, sus anhelos de libertad; libertad que no es concebida como rebelión, como cuestionamiento a todo un sistema - cruel y opresivo; más bien, ella expresa sus deseos como un anhelo por manumitirse a través de los cauces normales (comprando su libertad, o casándose con un mulato libre o un blanco que la pueda libertar).

Esta oportunidad se le presenta hacia el final de la novela, cuando, gracias a la señorita Adela Gamboa, quien le sirve como "madrina", doña Rosa le permite regresar a la -

Habana para que se "alquile" en algún otro lugar; este hecho nos permite conocer, de paso, otra modalidad de las relaciones sociales de producción que se daban en el marco de la esclavitud.

Cuando encuentra a Genoveva Santa Cruz, vendedora-ambulante de carne, huevos y otros productos similares a una pregunta de ésta, Ma. de Regla responde: "-Si, esclava soy - por desgracia. Me han tenido desterrada en la Vuelta Abajo, - por todo el tiempo que le he dicho, y hace pocos días que me trajeron a la ciudad para buscar amo o una persona que me alquile. Aquí en el seno tengo el papel. De tanto guardarlo ya está sucio. He andado de ceca en meca y no he encontrado - quien me compre, ni me tome en alquiler. Estoy cansada, aburrida, y ahora busco a mi marido que desapareció de casa en - los días de Pascua (p. 265)".

En otras palabras, Ma. de Regla no ha perdido las esperanzas de encontrar a su marido, quien para ella es tan -preciado como su anhelada libertad. Líneas abajo, Genoveva le pregunta: "-Si uté quiée trabajá, yo le da trabaja, pa jacé di nera. (sic).

-Estoy dispuesta a hacer cualquier cosa con tal de ganar dinero y ver si puedo libertarme con mi marido y mis -

hijos. (p. 266)".

En ambos comentarios, la negra nos deja ver, además de su educación y su integración a los patrones de la cultura hegemónica, sus firmes deseos por abandonar el régimen social al que ha estado atada toda su vida.

Hacia el final de la novela, Ma. de Regla revela el secreto de la paternidad de Cecilia a doña Rosa (a causa de dicha revelación, apresura los arreglos para la boda de su hijo con Isabel) con la esperanza de que, gracias a esta indiscreción, su ama le otorgará su perdón y apoyo en el caso de Dionisio, preso por el cargo de asesinato. Como esto apresura el abrupto final de la obra, no podemos sino especular acerca del destino último de Ma. de Regla. Sin embargo, con todo lo dicho hasta aquí, nos basta para destacar su importancia tanto en el análisis de las contradicciones que rodean la historia allí narrada, como en el de aquellas contradicciones socioeconómicas que se transparentan a través de las circunstancias en que este personaje es colocado, tanto en el Ingenio como en la ciudad.

Regresemos al Ingenio para captar otro aspecto de la esclavitud, expuesto y analizado por la novela.

Esto nos permitirá observar los problemas raciales y sociales que esa misma institución originaba. Tratemos, - aun cuando sea brevemente, la historia de Pedro Briche.

Briche es un negro carabalí, debido a su capacidad para el trabajo altamente estimado por amos y compañeros de explotación. La instalación del molino de hierro -cuyo aumento de capacidad de molienda generaría una mayor demanda de caña- es percibida por los negros como un aumento en la reguro-sidad de su explotación. Briche, negro de carácter, encabeza la fuga de varios negros; su huida nos permite apreciar - los infortunios de los cimarrones.

Al saber de su fuga, Dn. Cándido intenta sacar del mayoral Moya la verdad sobre la causa de la huida de Pedro y sus compañeros; después de algunas reflexiones sobre los motivos del cimarronaje, Moya cede ante la presión del amo y refiere que: "-El caso es -repuso éste después de breve detención- que yo no sé que puée ser la causa y que no puée ser causa para que juya un negro. El señor D. Cándido dice que - unos negros se ajorcan y no se juyen; y dispués dice que el maltrato es la causa de los cimarrones. Bueno. También dice - el señor D. Cándido que los carabalí son mu soberbios. Yo di go que son mu perros y más perros que toos los negros juntos. Pedro Briche es el cabecilla de todos sus carabelas en el in-

genio. Siempre habla lengua con ellos y el mayoral está quemao con él. Yo lo sé pero no le había puesto nunca la mano encima, ni dende que vino de Africa creo yo que naiden le sacó sangre con el cuero. Pues, señor, la semana antes pasada. Pedro - Briche no se presentó en la jila, ni durmió por la noche en el barracón. ¿Qué querían que hiciera D. Liborio? Al día siguiente va y la coge sotaventao, y le da unos cuerazos por arriba de la camisa, lo puso en el cepo por dos días, le quitó el mando de contramayoral y lo sopló al campo a chapear. - Se emperró más. Yo le dije que le diera un buen bocabajo, pero temió que le levantara toa la negráa. Y ya se ha visto el resultao, se fue al monte con seis compañeros, porque no le castigó bastante (p. 201 cursivas del autor)".

Los apurados intentos de Moya por justificar las acciones de D. Liborio, mayordomo del ingenio, no son lo suficientemente hábiles para dejar a la vista dos o tres cosas.

En primer término, salta a la vista que el cimarronaje no era un "accidente" que se daba por "náa" (nada) o por locura de los negros "carentes de razón"; más bien, sus argumentos nos confirman que el cimarronaje era una respuesta al rigor con que se les extraía a los negros la última gota de energía, en el intento de aumentar su productividad como bestias de trabajo.

Asimismo, se puede advertir que Pedro no es un negro del montón; su liderazgo entre los negros es lo que más preocupa tanto al mayoral como a los amos.

Páginas más adelante, vemos a D. Liborio dar el "parte" de la captura de Pedro: "Santas tardes tenga el Señor D. Cándido con toda la compaña. Yo soy veníó a participasle que han traío a Pedro brichi con algunas mordías. Se arresistió y fue preciso atojarle los perros.

-¿Quién le ha capturado? -preguntó el amo con mucha calma.

-La partía de D. Francisco Estévez, nombráa pa coger negros cimarrones (p. 203 subrayados del autor)".

La calma del amo nos permite apreciar la poca consideración del esclavista hacia la integridad física de los infelices esclavos. Por otra parte, advertimos el valor y la calidad del negro, quien se resiste a ser apresado a pesar de su desventaja frente a la partida perseguidora. Esto último se aprecia más cabalmente cuando D. Liborio explica el por qué del confinamiento de Pedro en la enfermería: "-En la enfermería. -¿Qué tan estropeado está? -No por eso, señor D. Cándido. Lo tengo en el cepo de la enfermería pa mayor seguriá,

y no he querido ponesle grillos por las herías; y luego dis-  
pués me se figura que tiene malas intenciones. Sus ojos son -  
 dos tomates mauros y he reparao que cuando se le ponen asina -  
 los ojos a los negros es que quiéen hacer una fechuría. Yo le  
 digo al señor que está mú emperrao ese negro. Mire el señor-  
 si es perro, que cuando lo metí en el cepo me dijo: 'El hombre  
 no muere más que una vez', y que ya estaba cansao de trabajar-  
pa su amo. El señor debe de saber que luego que los negros -  
cogen y hablan asina, es porque, como dice mi compadre Moya, -  
 que está presente, se le ha metío la Guinea en la cabeza. -  
 Apuradamente ellos se tienen tragao que cuando se ajorcan aquí  
 van derechitos a su tierra (p. 203-204)".

Como observamos, Briche no es un negro más, es un -  
 cimarrón, un opositor que reafirma su derecho a ser y a vivir,  
 aun cuando este anhelo intente truncarlo el rigor esclavista,-  
 y a pesar de que esto signifíque enfrentarse a la maquinaria -  
 de opresión impuesta por los dueños de los ingenios. Al mismo  
 tiempo, los mayores mulatos confirman la existencia de una -  
 creencia que le da sentido a la ideología de los fugitivos. -  
 En otras palabras, refieren el tipo de pensamiento que acompa-  
 ña las acciones de estos cimarrones; lo peor que puede suceder  
 les es la muerte, pero esto se minimiza frente a la esperanza-  
 de que, en el espíritu, regresarán (¿renacerán?) a su añorada-  
 tierra natal.

Esta ideología es la que, quizás, junto con el horror frente a la violencia con que son castigados sus compañeros, induce a Pedro a quitarse la vida. Ma. de Regla nos refiere que:

"Estoy segura -añadió la enfermera, con cierta timidez-, que más le dolieron los bocabajos a Pedro, que a aquellos a quienes se los dieron. Le entró una especie de furia. En eso trajeron a Julián más muerto que vivo, entre cuatro morenos. Pedro lo vio. Era su ahijado de bautismo y se convenció de que estaban castigando a sus compañeros de fuga. Entonces se remató. Estoy persuadida que si hubiera podido hacer años el cepo. (p. 221)".

Lo dramático del asunto es que se remató en la forma más horrible -la única posible dada su situación de cautiverio-; se tragó la lengua poco después de que D. Liborio, furioso porque lo corrieron, se fue a despedir y a amenazar al pobre negro, quien yacía exhausto en el cepo, lastimado por las mordeduras de los perros. El haber escogido la libertad a todo riesgo al fugarse, el buscar la otra liberación -por medio tan trágico- una vez que lo apresaron y lo redujeron al cepo (después de haberse convencido que la única lógica y moral que entienden los amos es la del látigo, del "bocabajo") habla mucho del sentido y la práctica del cimarrona-

je y, en este caso en especial, de la osada actitud de un negro carabalí que no accedió a doblegarse a la voluntad del opresor. Por tal motivo, consideré válida su inclusión en esta parte del estudio de los contenidos de la obra; en particular, por lo que se refiere a los orígenes, práctica y sentido de la segregación racial y de la violencia esclavista.

El otro negro a considerar es un típico representante de otro grupo de gente de color, cuya relación con la maquinaria esclavista colonial, es justamente, antípoda a la del negro a quien nos acabamos de referir. Este negro es un aliado subalterno de la élite esclavista. Su oficio, por la naturaleza de su ocupación -militar- lo ejerce en La Habana, en la ciudad; de hecho es el protegido del Capitán General, quien lo ocupa para perseguir a los "delincuentes" y a los cimarrones urbanos que le son notificados por sus jefes o por algún esclavista afectado. Nos referimos al capitán de color llamado "Tondá".

A este "protegido" del Capitán General Vives lo encontramos mencionado desde la segunda parte de la obra, cuando se nos relata un baile de "etiqueta" de la gente de color; allí, Villayerde lo describe como un "...negro joven, inteligente y bravo como un león (p. 105)". Sin embargo, su oficio y destino no lo averiguamos sino hasta la cuarta parte de la obra.

En cuanto a lo primero, allí se describe en parte su ocupación durante sus trabajos por capturar al negro "curo" que llaman "Malanga", acción que realiza cuando se estaba llevando a cabo el sepelio de "señá Chepilla. En ese momento, el novelista narra que: "Tras éste se apareció a poco otro a caballo en traje militar, de chaqueta de paño, con dos charreteras de oro y sable de caballería. Era joven y de ademán bizarro. Sin andares en chiquitas se precipitó sobre el fugitivo y apuntándole con el arma al pecho, gritó: -Date preso, Malanga, o te mato. -¡Tondá: -exclamaron los de la comitiva, que lo conocían de vista o de trato.. Cogido, pues, Malanga, entre la punta del sable y las andas en que iba la difunta, no tuvo más remedio que entregarse a merced del captor; el cual, sin desmontarse le amarró codo con codo, le echó por delante y saludando a lo militar con el arma al aire, dijo a los del duelo; - Señores, espero que me dispensen el mal rato. Tenía orden de su excelencia el Capitán General de coger a este pícaro vivo o muerto y la he cumplido. Que siga el entierro. Salud, señores (p. 261)".

Aquí nos enteramos de dos aspectos de su personalidad: de su valor y bizarría, así como de sus maneras corteses hacia quienes fueron repentinamente sobresaltados durante su doliente marcha hacia la última morada de la abuela de Cecilia.

A la vez, nos percatamos de su carácter militar y de su infausta consigna de apresar a los "pícaros" y a los cimarrones urbanos, como el Malanga de la cita y como Dionisio-Gamboa, quien decide no volver a la residencia de los Gamboa, tras su infortunado lance con José Solores Pimienta (v. 4,1.2 p. 156 de esta tesis).

En la ocasión en que doña Rosa ofrece dos onzas de oro por apresar al fugitivo Dionisio, Tondá responde que: "No me lleva el dinero, me lleva solamente aquello de quien la debe que la pague. Cumplo con las órdenes de mi jefe, el exce--lentísimo señor Dn. Francisco Dionisio Vives, que, con la apro--bación de S.M. el Rey, que Dios guarde muchos años, me ha comisionado para prender a los delincuentes de color (p. 263)". Con estas palabras, salidas de la boca del mismo Tondá, nos es más claro advertir, además del triste oficio que desempeñaba este oficial negro entre la gente de su propio color, la medi--da en que se había integrado a la sociedad habanera, inter--riorizando los valores y las ideas de los grupos hegemónicos--fundados en una estructura socioeconómica cuya base más amplia y oprimida la formaban gente de su mismo grupo étnico.

Sin embargo, su arriesgado oficio le llevó a un desti--ño desafortunado, cuando intentaba cumplir con la captu--ra de Dionisio Jaruco o Gamboa, de quien supo su paradero por

boca de Malanga, preso por Tondá mismo. El narrador nos refiere así la astucia de Dionisio y el descuido de Tondá:

"Llamado a la puerta del obrador por un hombre tan conocido como Tondá, no pudo Dionisio equivocarse sus intenciones, y desde luego formó su resolución. Se levantó del banco en que trabajaba y se acercó con las manos a la espalda en ademán de entregarse.

El movimiento de avance por parte del prófugo, determinó otro opuesto por parte del perseguidor, que le fue fatal. Grande, como se ha dicho, era el desnivel de la calle, y había además detenida entonces a la puerta de la zapatería una volante alquilona, que obstruía el paso. Para hacer campo, Tondá, ya desmontado, retrocedió corto trecho; descuido este de que se aprovechó en el instante el astuto cocinero, para meterse dentro y abrirle el vientre de lado a lado con el mismo trinchete de que se servía para las reparaciones de la suela de los zapatos. Herido y todo el heroico Tondá persiguió al asesino, cayendo a poco andar en medio de la honda calle (p. 268)".

Villaverde termina el relato insistiendo que el cuento que acaba de hacer es "histórico en casi todos sus pormenores" (ibid). Para los fines de nuestro estudio, lo que -

cuenta es el trágico final de quien aparece en la novela como traidor a su "raza", como enemigo de clase de los fugitivos - de su mismo grupo étnico. El narrador exalta su heroísmo, su educación y bizarría; sin embargo, en los hechos, la novela - (¿o la historia misma?) termina con su vida a manos de alguien que estaba resuelto a conseguir su libertad.

Villaverde, intenta ser un "retratista" fiel de la realidad histórica del tiempo que le tocó ver y conocer. Al plasmar su historia, nos permite apreciar una verdad que, al parecer, rebasó su propia comprensión del fenómeno social implicado en este acto de justicia, (o de revancha), realizado por un personaje del mismo color que Tondá, aunque de un estrato social distinto, y por lo mismo, con diferentes anhelos, situación e interés de grupo.

El último grupo de negros al que nos queremos referir es al de los "curros", como el Malanga que acabamos de mencionar al hablar de su contraparte natural.

De su apariencia física el narrador nos deja una expresiva descripción (v. p. 245); mas, para los fines de este trabajo, cabe incluir aquí lo que respecta a la descripción moral que nos dejó Villaverde de tan singular personaje. Nos explica que: "Trazamos ahora aquí con brocha gorda, la ve

ra efigie de un curro del Manglar, en las afueras de la culta Habana, por aquella época memorable de nuestra historia. No es nuestro original el majo que viste traje andaluz. Es, ni más ni menos- el negro o mulato joven, oriundo del barrio dicho o de otros dos o tres de la misma ciudad, matón perdulario, sin oficio ni beneficio, camorrista por índole y por hábito. Ladronzuelo de profesión, que se cría en la calle, que vive de la rapiña y que desde su nacimiento parece destinado a la penca, al grillete o a una muerte violenta (p. 246)". Más abajo, el narrador nos aclara, en cuanto a su educación, que: "...en vano el padre le condujo (a la escuela) muchas veces en persona; en vano recomendó al maestro que le sentara la mano, porque el rapaz era de mala cabeza; en vano él por su propia cuenta le propinó castigos atroces; no aprendió ni el cristus, en las poquísimas visitas que hizo a la escuela del venerable maestro Meléndez.

"Prefirió siempre la pesca de sardinas en Tallapiedra, ...Esto, en el lenguaje vulgar de los chicos de la escuela, se llama fugitivarse (ibid)". Una vez precisada su nula afición por las letras, el novelista nos introduce en sus andanzas y latrocinios; en seguida nos narra que: "Así aprendía él a fuerte, así se curtía, desde pequeño, en la pilletería y la maldad. Y como no era el único curro, pues abundaba la especie en la época mencionada, acontecía muchas veces el-

reunirse con otros varios de su edad y de sus aficiones, encuyos casos sus correrías tomaban carácter más agresivo y malévolo (ibid.)".

Después de efectuar la descripción -y, de paso, - intentar la interpretación- del origen y actividades del hijo de Tiburcio Polanco y Genoveva Santa Cruz, Villaverde nos explica la violenta manera en que este curro aprendió a cortar zapatos de mujer, ocupación alterna a la de sus nocturnas correrías.

En síntesis, el narrador nos dibuja lo que para él es un "anti-social", un negro con innatas inclinaciones (al menos, así lo conceptualiza el autor) hacia el crimen, la vagancia y el latrocinio. De acuerdo con los criterios de selección anotados más arriba, es posible advertir que Malanga juega el papel del "cimarrón urbano", en cierta manera; poco integrado a la cultura dominante -su lenguaje y rebeldía lo revelan así-, Malanga no cuestiona de manera consciente o política a la estructura socioeconómica que lo oprime como grupo, sin embargo es la antítesis del orden social que intentan establecer criollos, hacendados esclavistas y funcionarios corruptos en la capital de la Isla.

Por azares del destino (y del designio del narra--

dor) este personaje juega un papel importante en la trama; - cuando ayuda a Dionisio Jaruco o Gamboa a buscar un oficio - que le ayude a mantenerse -mientras consigue su anhelancia li bertad y la de su familia- y a refugiarse de Tondá, quien, - como ya lo registramos, perdió la vida en el intento de apre- sar a Dionisio en el taller de maestro Sosa.

El final destino del curro de nuestra relación, lo escuchamos de labios de su misma madre. En forma "casual", - Genoveva es la vía de auxilio para que Ma. de Regla Gamboa - -o Jaruco- encuentre una ocupación con la cual pueda obtener- el dinero para conseguir su tan deseada manumisión. Cuando Ma. de Regla le pregunta su nombre, la negra responde que:

"Me ñama Ginoveve Santa Crú. Mi marío e Tribusio - Polanca. Elle tiene uno sijo, ñamao Malnga que ha sacao mala- cabeza. ¡Ha matao ma branco...! Tondá lo coge como ratón con quesa le doominga despué de Niño Perdíó, cuando diba nel en- tierro de ña Chepa Alarcón (p. 266)".

De manera que este negro, como individuo y como - grupo, hasta el momento de su captura a manos del capitán Ton- dá, había hecho más daño a la clase económicamente hegemónica que muchos de sus compañeros de infortunio, como el Pedro Bri- che de quien hablamos páginas arriba.

Sin embargo, por su carácter de indaptado social, -de "mala cabeza" por gusto e inclinación natural -como lo concibe y dibuja Villaverde-. Por ser, en fin, en alguna medida, el embrión de los futuros lumpen (los que habrían de desarrollarse, al introducirse con mayor amplitud el modo de producción capitalista en la formación socioeconómica cubana, en la zona de influencia de la Habana, sobre todo juega un papel -secundario en el esquema de las relaciones sociales de producción, tal como son presentadas estéticamente en la novela de Villaverde. No obstante, en lo que toca al desarrollo de la narración, cumple bien su papel de cimarrón urbano, de cuestionador de las reglas sociales impuestas por los grupos hegemónicos (tanto económicos -hacendados- como políticos -la burocracia española-). En otras palabras su respuesta a las relaciones sociales de producción vigentes, tan opresivas para él como para aquellos que participan directamente en el proceso productivo, resulta significativa en el marco de las contradicciones sociales que se transparentan en la novela de Villaverde.

Otro papel, quizás más significativo e importante, en ese momento, que el de los negros estudiados ya, juega ese creciente grupo de mulatos artesanos y dueños de talleres manufactureros -tanto en el marco social concreto que sirve como referencia al texto como en las contradicciones presentes-

en la estructura narrativa de la obra. De ese grupo, tan peculiar por sus usos, consciencia y aspiraciones, el "señó Uribe" de quien hemos hablado en otras secciones de este estudio funciona como el representante más conspicuo del grupo socio-económico al que pertenece.

De su figura y oficio Villaverde nos ofrece una minuciosa descripción. Después de pintar en los primeros párrafos la localización y composición de su taller artesanal, el narrador nos entera del origen y ocupación de tan peculiar personaje; nos dice que:

"Detrás de una mesa o mostrador, de pie, en mangas de camisa, ...se hallaba el maestro Uribe, favorito en aquella época de la juventud elegante de La Habana. Aunque quisiera, no hubiera podido negar la raza negra, mezclada con la blanca a que debía su origen. Era de elevada estatura, enjuto de carnes, carilargo, los brazos tenía desproporcionados, la nariz achatada, los ojos saltones, o a flor del rostro, la boca chica, y tanto que apenas cabían en ella dos sartas de dientes ralos, anchos y belfos; los labios renegridos, muy gruesos y el color cobrizo pálido (p. 69)".

A pesar de ser mulato de origen, la importancia de su oficio para el mundo pseudo-aristocrático que pretendían

forjar los hacendados criollos y los nuevos ricos -esclavis--  
tas hacendados-, le permite a señor Uribe gozar de cierto pres-  
tigio en la sociedad habanera (tanto entre los blancos mismos,  
que lo consideran socialmente indispensable, como entre el -  
grupo de mulatos, quienes lo tratan con cierto respeto); ade-  
más de que, por otra parte, le da una perspectiva más amplia-  
de las contradicciones sociales y políticas entre peninsula--  
res y criollos -y entre estos últimos (a los que el considera  
como mezclados, dado su conocimiento de los oscuros orígenes-  
de algunos encumbrados personajes) y su propio grupo de mula-  
tos dueños de talleres artesanales- todo lo cual le sirve de  
marco para desarrollar una conciencia política y social mucho  
más definida que la de la gran masa de esclavos negros y la -  
de muchos mulatos social y económicamente subalternos.

De naturaleza aparentemente cortés frente a sus -  
clientes blancos, señor Uribe anida en su fuero interno cierta  
paciencia ladina que sólo espera el mejor momento para esta--  
llar. Tal se nos revela cuando, ante la orgullosa respuesta -  
de su oficial José Dolores a la comparación de Uribe entre es-  
te joven mulato y su oponente blanco, Uribe responde que:

"Compadre, tienes hoy palabras de poco vivir. ¿Qué  
te está labrando allá adentro? Antes tomaste una de las niñas  
Gamboa por Cecilia Valdés; ahota te pones bravo porque para -

ganar tiempo pruebo la casaca del hermano en tu cuerpo. Si lo haces porque ese blanco te pisa la sombra, lo peor que puedes hacer es tomarlo tan a pecho. ¿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? Los blancos vinieron primero y se comen las mejores tajadas; nosotros los de color vinimos después y gracias que roemos los huesos. Deja correr, chinito, 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 figuras que me sale de adentro? Ni lo pienses, porque lo cierto y verídico es, que en verbo de blanco, no quiero ni el papel (p. 73)".

Con este lúcido comentario, Uribe se revela como la vanguardia políticamente consciente de la gran masa de gente de color que vivía en la formación socioeconómica habanera; él es uno de los intelectuales orgánicos de su clase -o estrato-, quien sólo espera el momento preciso para buscar la revancha, para disputar el dominio de los grupos hegemónicos -tanto en lo económico como en lo político- cuyo proyecto de explotación sufrían, aunque en diferentes niveles, los amplios grupos de negros y mulatos que empezaban a inundar la región económicamente activa de la Isla.

Uribe resuelve el problema racial de una manera - muy hábil, cuanto que está basada en su propia observación de los fenómenos de mestizaje que se estaban llevando a cabo en la Isla, como resultado de las políticas migratorias de los - hacendados criollos y peninsulares. Así nos los permite ver - cuando le sigue señalando a Pimienta que:

"Pues qué (...) ¿te figurabas que porque le hago - el rande vú a todos cuanto entran en esta casa, es que no sé - distinguir y que no tengo orgullo? ¿Me estimaría en menos por que soy de color? Disparate. ¿Cuántos condes, abogados y médi - cos andan por ahí, que se avergozarían de que su padre o su - madre se les sentara al lado en el quitrín, o los acompañara - a los besamanos del Capitán General en los días del rey o de - la reina Cristina? Quizás tú no estás tan enterado como yo, - porque no te rozas con la grandeza. Pero recapacita un poco y - recuerda. ¿Tú conoces el padre del conde...? Pues fue el ma - yordomo de su abuela. ¿Y el padre de la marquesa...? Un taber - nero de Matanzas (...) (Tuvo Uribe la discreción de pronun - ciar los nombres de las personas aludidas a la oreja del ofi - cial, como para que los demás no lo oyeran). Pues yo no ten - go por qué esconder mis progenitores. Mi padre fue un briga - dier español. A mucha honra lo tengo, y mi madre no fue nin - guna esclavona, ni ninguna mujer de nación. Si los padres de - esos señores hubieran sido sastres, pase, porque es notorio -

que S.M. el rey ha declarado noble nuestro arte, lo mismo que el oficio de los tabaqueros y podemos usar don. Tondá, con ser moreno, tiene el don por el rey (p. 73-74)".

Uribe se siente con derecho a la riqueza y a disputar su derecho a ser ante los blancos en base a dos razones, para él, de cierto peso. En primer lugar, apela al nivel socialmente privilegiado de su progenitor blanco -brigadier de la milicia española-; en segundo término, finca su derecho en la circunstancia de que su madre, aunque mulata, no fue una "negra de nación o esclavona", esto es, se remite a la racionalidad de su madre (a su integración a los patrones culturales impuestos por la Metrópoli hispana) para afirmarse como individuo merecedor del mismo respeto que los mestizos - pseudoblancos- a quienes critica y señala.

Su nivel de conciencia -que se esconde en su prudencia cautelosa frente al criollo rico y al hacendado esclavista- la podemos apreciar cuando sigue aleccionando a su activo y joven oficial mulato, cuya conciencia política se queda en el nivel de lo familiar, de la revancha inmediatamente personal; ante su reclamo por las ligerezas de los blancos - con las mujeres mulatas, Uribe le responde, en forma bastante inteligente, que:

"-Hablas como un Salomón, chinito, sólo que eso no es lo que sucede, y es preciso atenerse a como son las cosas y no como queremos que sean. Yo me hago este cargo: ¿qué vale quejarse ni esperar que todo ha de salir a la medida del deseo de uno? ¿Ni qué puedo yo solo, qué puedes tú, ni qué puede el otro, contra el torrente del mundo? Nada, nada. Pues deja ir. Cuando son muchos contra uno, no hay remedio sino hacer que no se ve, ni se oye, ni se entiende, y aguardar hasta que le llegue a uno su turno. Que ya llegará, yo te lo aseguro. No todo ha de ser rigor, ni siempre las de rasgar el paño a lo largo. Intertanto aprende de mí, recibo las cosas como vienen y no pretendo enderezar el mundo. Podía salir crucificado. Tú todavía vas a tragar mucha sangre, lo estoy mirando- (p. 73-74)".

Sin embargo, a pesar de todas estas reflexiones de Uribe, que lo revelan como un personaje con una conciencia social y política singular (hecho que debe ser considerado en otro orden de estudios, donde sería interesante analizar la intervención de los mulatos en los movimientos de liberación que, hacia finales del siglo, habrían de estallar para sacudirse el yugo impuesto por la metrópoli hispana). No obstante su adecuada visión del camino o estrategia a seguir en la lucha por disputar sus derechos económicos y sociales a los blancos, la novela nos explica que, en un tiempo cronológica-

mente posterior al desarrollo de la anécdota, señor Uribe, en conexión con otros individuos de su mismo estrato o grupo, organiza una "infidencia" que es cruelmente aplastada por el aparato militar colonial estacionado en La Habana.

Así nos lo explica Villaverde al describirnos los invitados a las fiestas de fin de año, organizadas por los "negros criollos de Cuba", quienes habían asimilado (con un desfase que es común en estos deslizamientos culturales) la cultura hispana en forma brillante y peculiar. Al presentarnos a estos conspicuos representantes de su clase o estrato -artesanos y artistas- el narrador nos relata que:

"Entre éstos, podemos citar a Brindis, músico, elegante y bien criado, a Tondá, protegido del capitán general Vives, negro joven, inteligente y bravo como un león; a Vargas y a Dodge, ambos de Matanzas, berbero el uno, carpintero el otro, que fueron comprendidos en la supuesta conspiración de la gente de color en 1844 y fusilados en el paseo de Versailles de la misma ciudad; a José de la Concepción Valdés, alias Plácido, el poeta de más estro que ha visto Cuba y que tuvo la misma desastrada suerte que los dos procedentes; a Tomás Vuelta y Flores, insigne violinista y compositor de notables contradanzas, el cual en dicho año pereció en la escalera, tormento a que le sometieron sus jueces, para arancarle

la confesión de complicidad en un delito cuya existencia jamás se ha probado lo suficiente; al propio Francisco de Paula Uribe, sastre habilísimo, que por no correr la suerte del anterior, se quitó la vida con una navaja de barbear, en los momentos que le encerraban en uno de los calabozos de la ciudadela de la Cabaña... (p. 165)".

Trágico final para este grupo de mulatos que juegan en el desarrollo de la trama un papel importante; debido a que, justamente, son ellos los que rodean a la bella mulata, son su medio, el lugar donde ella puede encontrar el prestigio que no logra -ni conseguirá- en el mundo al que tan ansiosamente aspira.

De modo que, recapitulando, la oposición que Villa verde presenta a través de dn. Cándido Gamboa y sus oponentes naturales -producidos, como ya vimos, por la fracción de clase representada por Gamboa- le confiere a la obra de este narrador una trascendencia que va más allá de los límites anecdóticos y cronológicos de la obra. Son estos los grupos -los Gamboa (hacendados y esclavistas) por un lado y los negros y mulatos por el otro- el marco donde se desarrollan los conflictos personales de los personajes centrales de la novela, de los cuales hemos hablado ya en los dos apartados anteriores.

Son el ambiente que rodea a Cecilia y a Leonardo, - a Pimienta, a Meneses, a Isabelita y a todos esos individuos - sin cuya intervención en la trama tampoco sería posible tener ante nosotros el contradictorio mundo reflejado en la obra de Villaverde.

(Como lo veremos más adelante, la estructura de la obra perdería su coherencia si faltase uno de los elementos, - por más rechazado que haya sido el plano anecdótico de la misma).

A través de las contradicciones estudiadas en este apartado - así como en las que analizamos en los dos apartes - anteriores - Villaverde nos revela la estructura contradictoria de la formación socioeconómica concreta que le tocó conocer, vivir y sufrir como uno de sus más lúcidos y sensibles elementos. Todo ese mundo de esclavos y esclavistas, de mulatos y blancos - con sus agudas paradojas e injusticias étnicas - nos es presentado de manera estética por la historia allí relatada. Como lo estudiamos, y lo pudimos advertir, la estructura contradictoria de la obra corresponde, en mucho, con las concretas contradicciones y determinaciones existentes en la formación socioeconómica de la cual la novela es, valga la reiteración, particular y contradictorio reflejo estético.

Antes de estudiar las cuestiones de estilo que más le han sido reprochadas a la obra, permítaseme incluir un apartado donde, para dar más fuerza a las consideraciones recién vertidas, analizaré la presentación (consecuentemente tan contradictoria como en los casos ya estudiados) que la obra realiza de los distintos ambientes que enmarcan el desarrollo de los personajes; espacios que, de una manera u otra, constituyen el paisaje -físico y social- que da sustento material a la historia que el escritor conformó a través de un medio particular: su novela.

#### 4.1.4. El triángulo de la Explotación: Ciudad/ Ingenio / Cafe tal.

El estudio de los personajes más significativos de la obra nos ha permitido, entre otras cuestiones, apreciar la estructuración de las relaciones sociales en la obra misma y -como parte de su naturaleza particular de reflejo estético- las contradicciones existentes en la formación socioeconómica de la cual esta novela es particular expresión artística.

Sin embargo, en vista de que el paisaje en la obra de Villaverde -y, de manera más amplia, el ambiente que enmarca la acción de los personajes- reviste de una importancia especial, sobre todo en este relato que pretende ser un cuadro representativo de las costumbres y problemas sociales cubanos de principios del siglo XIX, vale la pena entonces dedicar algún espacio al análisis de tan peculiar asunto.

Se ha dicho que la obra tiene rasgos de "novela regional impura" (v. cap. 1.2 o. 15 de este estudio); esto es, de una obra en la que el paisaje rural (o ambiente) alcanza dimensiones tales que puede ser considerado como un "personaje" más de la obra. En ese sentido, resulta clarificador el análisis de la medida en que el ambiente -social y físico- es presentado en la obra de Villaverde como un elemento más que-

refuerza las circunstancias del relato; o si, acaso, como algunos han señalado, adquiere la categoría de "personaje" -característica que ha sido atribuida al ambiente de algunas novelas del realismo social de los años veinte de este siglo - por cierta corriente crítica-.

a) La Ciudad.

Empecemos por analizar la forma en que nos es presentada la ciudad -específicamente La Habana-, síntesis y expresión de las agudas contradicciones sociales incluidas en la obra de Villaverde.

La Habana, como centro político y económico de la colonia, es el espacio donde se vierten las más agudas consecuencias del modelo económico que habían venido implantando, desde finales del siglo XVIII, tanto los criollos terratenientes, especialmente los que se dedicaban al cultivo de la caña, el tabaco y el café; (es el caso de dña. Rosa de Sandoval de Gamboa y la familia Ilincheta) como los ricos de nuevo cuño, enriquecidos a costa del inhumano cuanto productivo tráfico de esclavos (en esta situación encontramos el Cándido de Gamboa y Ruiz de la novela).

Para Villaverde -intelectual sensible y honrado-,

la ciudad se ha convertido en un monstruo, en una llaga por donde supura la corrupción y la impudicia. Cuando nos relata la infancia y formación de la bella mulata Cecilia, nuestro narrador explica que: "Sin embargo, las calles de la ciudad, las plazas, los establecimientos públicos, como se apuntó más arriba, fueron su escuela, y en tales sitios, según es de presumir, su tierno corazón, formado acaso para dar abrigo a las virtudes que son el más bello encanto de las mujeres, debió a torrentes las aguas emponzoñadas del vicio, se nutrió desde temprano con las escenas de impudicia que ofrece diariamente un pueblo soez y desmoralizado. ¿Y cómo librarse de semejante influjo? (p. 8)". El subrayado es mío J.S.).

Como se advierte, en todos los lugares públicos, que constituían el marco cotidiano donde se desenvuelven muchos de los personajes de la obra -Cecilia, Leonardo, Cándido Gamboa, Pimienta, dña. Rosa, señor Uribe, etc.-, se dejaba sentir la grosera influencia de un vulgo "soez y desmoralizado".

En la ciudad, las costumbres se habían relajado, los jóvenes, supuestamente "decentes" (esto es, blancos), acudían a las "cunas" de la "gente mezclada"; las ferias, elemento importante para el comercio colonial y las festividades religiosas, se habían convertido en un período en que los juegos de azar o de "envite" servían para enriquecer a más de

dos vivales, a costa de multitud de incautos. Apenas comenzada la anécdota, Villaverde nos introduce en el ambiente de las ferias, insinuando de paso cierta observación crítica a la corrupta administración de la justicia durante el tiempo del Capitán General Fco. Dionisio Vives.

Así, el narrador nos explica: "Pero esto no era por cierto el rasgo más notable de nuestras fiestas circulares. Había en el espectáculo algo que se hacía notable por demasiado grosero y procaz. Nos contraemos ahora a los juegos de envite y de manos que hacían parte de la feria y que provocaban con sus estupendas, aunque mentirosas ganancias, la codicia de los incautos. Los dirigían y ejecutaban en su mayoría hombres de color y de la peor ralea. Si bien groseros los artificios, no dejaban de engañar a muchos que se daban por muy avisados. Estos tenían lugar en la plazuela o en la calle, a la luz mortecina de los candiles o de los faroles de papel, y tomaban en ellos parte gente de todas clases, condiciones, edades y sexos. Para los de alta posición social, - queremos decir, para los blancos, había algo más decente, había la casa de baile, donde un Farruco, un Brito, un Ilas o un marqués de Casa Calvo, tenía puesta la banca o juego del monte, desde el obscurecer hasta pasada la media noche, mientras duraban los diez y ocho días de la fiesta (p. 16)",

En cuanto a la actitud de las autoridades coloniales isleñas nos insinúa "Que nada de lo que aquí se trata a grandes rasgos estaba prohibido o no más que tolerado por las autoridades constituidas, se desprende claramente del hecho de que los garitos en Cuba pagaban una contribución al gobierno, para supuestos objetos de caridad. ¿Qué más? La publicidad con que se jugaban al monte en todas partes de la Isla, principalmente durante la época del mando del capitán general don Francisco Dionisio Vives, anunciaba a no dejar duda que la política de éste o de su gobierno se basaba en el principio maquiavélico de corromper para dominar, copiando el otro célebre del estadista romano: divide et impera (sic). Porque equivalía a dividir los ánimos, el corromperlos, cosa que no viese el pueblo su propia miseria y degradación (p. 16-17)".

Como se desprende de la cita, es claro que la intención del autor no es simplemente la de asumir la actitud del pintor, o del retratista de costumbres; más aún, su observación acerca de la responsabilidad que le correspondía a las autoridades de la Isla al permitir dichos juegos -e, incluso, obtener algún provecho económico de dicha concesión-, deja en claro que, con toda oportunidad, Villaverde conforma, a través del discurso narrativo, un severo juicio social y moral contra la política de la alta burocracia colonial, la cual se nos presenta en la novela como una de las más significativas-

causas de la corrupción que se sufría entre los diversos estratos sociales y en la mayoría de los organismos que constituían la institución colonial.

En su afán por retratar de manera crítica la insolente realidad que se experimentaba durante los años de la administración del capitán general Fco: D. Vives, el escritor de esta significativa obra nos describe la actitud de la autoridad colonial frente a este ambiente de criminalidad. En la ocasión en que Gamboa y sus amigos acuden a dirimir su caso frente al capitán general, Vives, como parte de su alocución, les aconseja:

"Y a propósito de prudencia: ayer tarde vino a mí un joven dependiente de una casa de comercio para quejarse de que a la luz del día, en la plaza de San Francisco, le habían arrebatado un saco de dinero de su principal. ¿Cabe mayor imprudencia que la de ir por la calle enseñando el dinero a todo el mundo y tentando a la gente de mala índole? También se quejó otro de que, al obscurecer del día de ayer, dos negros con puñal en mano le pararon cerca de la estatua de Carlos III y le desvalijaron de cuanto llevaba encima de valor, el reloj, etc. Si usted hubiera tenido un tantico de prudencia, le dije, no se habría expuesto a perder la vida atravesando sitio tan solitario como ese del Paseo, a la entrada de

la noche, hora que escoge la gente mala para cometer sus fechorías. Aprenda de mí que no salgo de noche a la calle. Lo mismo digo a ustedes: no se metan en las garras de los ingleses y salvarán sus expediciones, ni comprometan la honra del Capitán General. La prudencia es la primera de las virtudes en el mundo (p. 122-123)".

Como vemos, los problemas sociales -urbanos- a que daba lugar la escasa vigilancia y la complicidad de la mala iluminación, no eran desconocidas por las principales autoridades coloniales. Porque, como lo hemos visto a lo largo de este estudio, el afán de la administración colonial descrita por Villaverde no era, como debería haber sido, el de propiciar que el "buen orden y policía" acompañasen al desarrollo económico que estaba experimentando la formación socioeconómica cubana durante ese período; sino, por el contrario, obtener el mayor provecho personal posible, procurando no estorbar los indignos procedimientos de los esclavistas y hacendados para extraer la riqueza producida por la gran masa de esclavos negros y, por los artesanos y colonos pobres.

Esto es, volviendo a nuestro asunto, cada vez que el narrador toca una costumbre, uso social, edificio, calzada; prácticas políticas o familiares, lo hace con el fin de señalar una situación o contradicción social específica, algún

problema social, económico, cultural o moral que debería ser considerado por quienes quisieran interesarse en el período histórico que tan vivamente re-crea; el cual, más que reflejar de manera especular, sintetiza y reinterpreta -de acuerdo con su peculiar concepto del significado de estos hechos para el proceso histórico concreto- mismo que pretende eternizar a través de su afilada pluma, de su expresión artística.

Antes de irnos al campo, a las fincas cafetaleras o al ingenio de azúcar, veamos dos últimos ejemplos de esto que acabamos de resumir. Veamos primero lo que nos dice de una re-invención muy cubana y representativa: Nos referimos a la famosa contradanza cubana.

En los capítulos dedicados a describir el baile de fin de año, celebrado en el local de la sociedad filarmónica, donde se daba cita lo mejor y más encumbrado de la sociedad habanera, el escritor introduce la siguiente reflexión con respecto a tan peculiar costumbre: "La cubana danza, sin duda que se inventó para hacerse la corte los enamorados. Eso sí, el baile es muy sencillito, los movimientos cómodos y fáciles, siendo su objeto primordial la aproximación de los sexos, en un país donde las costumbres moriscas tienden a su separación; en una palabra, la comunión de las almas. Porque el caballero lleva a la dama casi siempre como en vilo, pues que mientras -

con el brazo derecho le rodea el talle, con la mano izquierda le comprime la suya blandamente. No es aquello bailar, pues que el cuerpo sigue meramente los compases; es mecerse como un sueño, al son de una música gemidora y voluptosa, es conversar íntimamente dos personas queridas, es acariciarse dos seres que se atraen mutuamente, y que el tiempo, el espacio, el estado, la costumbre ha mantenido alejados. El estilo, es el hombre, ha dicho alguien oportunamente; el baile es un pueblo, decimos nosotros, y no hay ninguno como la danza que pinte más vivo el carácter, los hábitos, el estado social y político de los cubanos, ni que esté en más armonía con el clima de la Isla (p. 87)".

Después de disfrutar de esta interesante singularización de tan peculiar uso social, propio de la cultura que le dio nombre a los ritmos que -hasta el día de hoy- ha bailado todo nuestro subcontinente, es preciso señalar que el autor parece utilizar un argumento propio de la reflexión sociológica -basada, innegablemente, en los razonamientos de la geopolítica de boga en ese tiempo- con el claro propósito de ir más allá de la mera descripción costumbrista, del retrato llano de un paisaje o uso social que le era familiar. Como es claro, el narrador pretende no sólo contarnos una historia -con todos sus accesorios indispensables- sino, además, dejar plasmada su visión crítica de los hechos y del proceso que in

tenta expresar a través de su testimonio literario, de su arte.

Algo similar ocurre cuando describe el famoso Paseo del Prado -nombrado así a imitación del Paseo madrileño-; después de dibujar el marco físico, los límites, fuentes, árboles y demás elementos naturales y arquitectónicos, una vez citados los necesarios datos históricos de su origen y embelecimiento, el narrador procede a relatarnos la modalidad en que era utilizado dicho sitio de recreo. Cuando lo hace, no pierde la oportunidad para explicar: "Por la calle del centro, la más ancha, podían correr cuatro carruajes apareados; las dos laterales, más angostas, con unos pocos asientos de piedra, servían para la gente de a pie, hombres solamente; quienes en los días de gala o fiesta, se formaban en filas interminables a lo largo del paseo. La mayor parte de éstos, especialmente los domingos, se componía de mozos españoles empleados en el comercio de por menor de la ciudad, en las oficinas del Gobierno, en la Marina de guerra y en el Ejército; pues por su calidad de solteros y por sus ocupaciones, no podían usar carruaje y visitar el Prado en días comunes. Es de advertirse además, que a la hora del paseo, estaba prohibido atravesar siquiera el Prado en vehículo de alquiler, y si algún extranjero lo hacía por ignorancia de la regla o consentimiento del sargento del piquete de dragones que daba allí -

la guardia, llamaba la atención y excitaba la risa general - del público.

"La juventud cubana o criolla tenía a menos concurrir al Prado a pie, sobre todo el confundirse con los españoles en las filas de espectadores domingueros. De suerte que allí tomaba parte activa en el paseo sólo la gente principal; las mujeres invariablemente en quitrín, algunas personas de edad en volanta y ciertos jóvenes de familias ricas, a caballo (p. 78)".

Con toda claridad y precisión, el novelista separa bien "quienes" eran los que se paseaban y cómo lo hacían; ya que, dependiendo de este hecho -de si usaban caballo, quitrín o lo transitaban a pie- el observador podía definir e indicar el origen étnico o la clasificación social (estratificación) de quienes acudían a cumplir con esta costumbre en este sitio particular de La Habana, la urbe donde se desarrollan los sucesos ciudadanos de la novela.

#### b) Los Ingenios.

La violencia esclavista y sus consecuencias tan socialmente trágicas en el ambiente de la urbe como en los demás donde se practicaba- encuentran su expresión más cruel y-

significativa en el "ingenio de fabricar azúcar". A tal grado es resaltada en la novela su influencia, que incluso el paisaje recibe la huella de las prácticas de los esclavistas, de sus métodos paramilitares de extraer la plusvalía absoluta y relativa- de los superexplotados esclavos negros. Su descripción física la comienza de la siguiente manera:

"Empieza el descenso a pocas millas al oeste de Guanajay, advirtiéndose desde luego, un cambio brusco en el aspecto del país. El color del suelo, sus elementos componentes, la vegetación el clima y el género de cultivo en general son del todo diferentes. Así que el rápido declive constituye una rampa para el que va y un cerro para el que viene de la Vuelta Abajo (p. 186)".

Hasta aquí, y en lo que sigue, el narrador se limita a describir los caminos, los diversos tonos de verde, las características del suelo y de la vegetación que asombra el viajero; más adelante, nos aclara: "No hay paridad ninguna en la fisonomía del país visto por ambos lados de las montañas.- Por el del sur la llanura con sus cafetales, dehesas y plantaciones de tabaco, continúa casi hasta el extremo de la Isla y es lo más ameno y risueño que pueda imaginarse. Al contrario- por el lado norte, en el mismo paralelo se ofrece tan hondo, áspero y lúgubre a las miradas de los viajeros que creen pi--

sar otra tierra y otro clima. Ni porque está ahora cultivado en su mayor parte hasta más allá de Bahía Honda, se desvanece esa mala impresión. Quizás porque sus labranzas son ingenios - azucareros, porque el clima sin duda es más húmedo y cálido, - porque el suelo es negro y barroso, porque el hombre y la bestia se hallan ahí más oprimidos y maltratados que en otras - partes de la Isla, a su aspecto solo, la admiración se trueca luego en disgusto y la alegría en lástima (p. 187)".

De manera que clima y prácticas sociales, humedad y relaciones sociales de producción, basadas en aquellas pro

pias del sistema esclavista, se conjugan para, en el contexto de la novela, impresionar a los viajeros que se dirigen al moderno ingenio azucarero de "La Tinaja".

Es tan fuerte la impresión del panorama en la mente de la virtuosa Isabel, que la obliga a detenerse, a meditar si:

"¿Ganaba alguno, entre tanto trabajar, el pan libre y honradamente para sostener una familia virtuosa y cristiana? ¿Aquellas fincas colosales, que representaban la mayor riqueza en el país, eran los signos del contento y de los puros placeres de sus dueños? ¿Habría dicha, tranquilidad de es

píritu para quienes a sabiendas cristalizaban el jugo de la caña-miel con la sangre de millares de esclavos? (p. 188)".

Evidentemente, como ya lo hemos estudiado, en el ingenio, en su paisaje, se dejaba sentir la influencia del látigo, de las carretas cargadas de la preciosa "caña-miel", del clima húmedo, del suelo barroso, condenado a sustentar el crecimiento de los cañaverales.

Sin embargo, queda claro que no es el "paisaje" - que se traga al "hombre" (negro y esclavo en este contexto); - no es un paisaje que, gracias a la pluma del narrador, adopte por un momento el carácter de protagonista, de personaje. Es, si acaso, la naturaleza que ha sido asaltada por la mano del hombre blanco, del propietario de negros y productor de azúcar. La Naturaleza, ese conjunto de elementos físicos, de diversas especies de plantas, de animales propios de los climas tropicales, de aves y demás organismos no es, ni aun forzando la explicación, el sujeto de la acción sino, por el contrario, objeto de quienes aprovechan su condición feraz para obtener el mayor rendimiento posible de los cañaverales y de la energía del negro que los cultiva.

No sólo el paisaje físico recibe dicha influencia - efecto que se transparenta en los adjetivos del escritor - si

no, además los asentamientos humanos que se localizan en la región. Después de contemplar las escenas de boyeros y conductores negros de carretas deslizándose dificultosamente por los caminos terregosos, cargadas de las cañas dulcísimas, después de relatar los "cuerazos" que descargaba el boyero blanco sobre el esclavo negro, el narrador nos explica que:

"Tales escenas u otras muy parecidas a éstas, se repitieron a la vista de los viajeros, a su paso por los ingenios de Jacobo, Tibotibo, el Mariel o antiguo de Escobar, Rio hondo y Valvanera. "Entre las dos plantaciones mencionadas, sólo avisaron una pequeña sitiería a la margen derecha del camino, quiere decir de un grupo de cabañas pajizas donde algunas familias pobres cultivaban un corto paño de tierra y criaban animales domésticos. No podía dársele siquiera el nombre de aldea, dado que allí ni en muchas millas a la redonda, había escuela ni iglesia. Los ingenios de fabricar azúcar no consentían, por lo general, en su inmediata vecindad, esos símbolos del progreso y de la civilización.

"Para librarse de aquellos amargos pensamientos procuraba separar los ojos del suelo negro, duro y sin lustre, cual hierro dulce, del camino y los pasaba por cima de las flores o guines color violado claro, de las cañas en sazón, hasta tropezar en la zona azulosa donde se unía el horizonte-

con las cumbres obscurísimas de las distantes montañas.

"Pero por más de un motivo poderoso no le era dable a Isabel aquella concentración que demandaba el espíritu en su agonía (pp. 190-191)".

Como nos permiten observar los pensamientos de la virtuosa Isabel, todo en el paisaje, en el ambiente que rodea los ingenios, expresa las determinaciones del sistema económico que se había implantado en dicha región. De tal manera que las descripciones de ese marco físico y social, los adjetivos destinados a develar ese mundo angustiado con toda su trágica realidad -trágica por las vidas que tal desarrollo económico consumía-; todos estos elementos artísticos y literarios no han sido estructurados en el texto para adquirir un papel protagónico -como alguno podría pensarlo-, sino para reforzar las circunstancias y acontecimientos de la obra, tanto las que se refieren a la anécdota propiamente dicha, como las que se relacionan con el entorno que enmarca la actividad social de los personajes, los que forman parte esencial de la anécdota, de la historia que se narra; la cual es, en última instancia, el sustento material de la actividad del artista.

## c) El Cafetal.

Por otra parte, parecería que la intención del texto no es la de lanzar un furibundo cuestionamiento contra el sistema esclavista en cuanto tal, sino contra las características de dicho tráfico y su expresión tan brutal en los ingenios azucareros.

Así parece indicarlo la caracterización que realiza el escritor del paisaje de las fincas cafetaleras y de las relaciones sociales de producción que habían implantado allí los colonos productores de café.

En cuanto a lo primero, considero apropiado incluir las líneas que dedica el autor para describir el panorama que rodea a Leonardo y a Diego cuando se dirigen rumbo al cafetal La Luz, el hogar de Isabel y Rosa Ilincheta. En esas líneas, el narrador describe que: "Mientras más se alejan de Hoyo Colorado más cafetales encontraban a uno y otro lado del camino, como que esas eran las únicas fincas rurales de cierta importancia en la porción occidental de la mesa, al menos hasta el año de 1840. Hablamos ahora del famoso jardín de Cuba, circunscrito entre las jurisdicciones de Guanajay, Guira de Melena, San Marcos, Alquizar, Ceiba del Agua y San Antonio de los Baños. No se fundaban entonces fincas así para la explotación

agronómica en el sentido estricto de la palabra, sino verdaderos jardines para la recreación de sus sibaritas propietarios mientras se mantuvo alto el precio del café (p. 171)".

Para apoyar estas afirmaciones, más abajo explica que: "Contra el sistema legal de mensuras observado en Cuba desde ab inito (sic), estaban divididas esas bellísimas fincas en figuras regulares, prevaleciendo el cuadrado y acotadas todas en setos de limoneros, cercas primorosas y artísticamente construidas. Cubríanse éstas de enredaderas o aguinaldos, especialmente de campanilla blanca, las cuales abrían por Pascua de Navidad, daban aspecto risueño a la compañía con sus niveas flores, en contraste con el verdor fuerte del arbolado cercano, mientras que con su exquisito y trascendental perfume embalsamaban el ambiente por millas y millas a la redonda (p. 171-172)".

Con estos adjetivos, tan contrastantes con aquellos que utiliza en la descripción del terreno que rodeaba los ingenios azucareros, el narrador va dibujando el florido paisaje que circundaba -mejor dicho, adornaba- las fincas cafetaleras que encontraban al paso de sus agotados caballos. Cuando llegan a las inmediaciones de la finca La Luz, el cafetal de los Ilincheta, Villaverde nos comenta que:

"Leonardo Gamboa y su amigo, con los caballos algo sofocados, cubiertos ya unos y otros del polvo bermejo y sutil de la tierra llana, avistaron los linderos del cafetal - La Luz, perteneciente a D. Tomás Ilincheta, cosa de media legua distante del pueblo de Alquízar, pasadas las cuatro de la tarde del 22 de diciembre de 1830. Por la derecha de los viajeros, bajo un cielo azul y sin nubes, se ponía entonces el glorioso sol de los trópicos, cuyos abrasadores rayos lanzaban manojos de luz a través de las ramas de los árboles, tendiendo cada vez más larga la sombra de las palmas sobre el campo verde, tachonado de gayadas flores, a tiempo que encendían el átomo térreo impalpable que se cernía en el tranquilo ambiente (p. 172)".

Como se puede apreciar en estas tres citas, cargadas de cierto aire bucólico, si se me permite el adjetivo, saltan a la vista del estudioso algunos elementos que podrían servir como claves para el investigador y el exégeta.

Una de ellas la constituye la importante mención de la forma y distribución que adoptaban las nuevas fincas; su trazo regular, significaba un avance relevante en el proceso de desarrollo de la propiedad privada, de la disminución de los espacios donde, desde los tiempos de los primeros asentamientos, se había dado la comunidad de pastos.

La otra, está planteada por la mención de la razón por la cual prosperó el cultivo comercial del café en ese momento preciso de la historia económica del Caribe. Según el narrador, el éxito se debía más al mercado externo que a la explotación intensiva y/o extensiva del cultivo, o a la presión infame -tan brutal como en el ingenio-, sobre la mano de obra.

Aquí en el cafetal, todo era jardín, espacios verdes y floridos donde la mente podía divagar tranquila en el horizonte, bañado por la brillante luminosidad del trópico.

Incluso las relaciones sociales de producción, basadas también en el uso de la mano de obra esclava, se expresaban de manera más morigerada que en el Ingenio. Casi podría decirse que se encontraban teñidas de una cierta sumisión respetuosa y religiosa ante la "buena ama", la que civiliza y da una educación cristiana al mismo tiempo.

Tal conclusión parece obvia cuando observamos la descripción del momento en que Isabel, vigorosa administradora del cafetal, supervisa el desempeño de sus esclavos. Allí Villaverde refiere que: "Ninguno de los que pasaban al alcance de Isabel, dejaba de darle los buenos días y de pedirle su bendición, doblando la rodilla en señal de sumisión y respeto.

Pedro el contramayoral, sin la insignia ominosa de su oficio, yendo de un lado a otro, animaba a sus compañeros al trabajo y daba la mano en muchos casos, como para imprimir mayor peso a la palabra con la obra. La subida o aparición de Isabel en los tendales, fue la señal para que el negrito del molino alzase la voz argentina y aguda con la canción, tan ruda como sencilla, improvisada quizás la noche anterior, la cual principiaban con este otro, repetido: La niña sen va (sic), y terminaba con este otro, repetido en coro por todos los demás negros: Probe cravo llorá (sic). Entre la primera letra y el estribillo o pie, insertaba el guía, no obstante que criollo, nacido en el cafetal, frases en congo puro, a que también contestaba el coro con el obligado: Probe cravo llorá (p. 180 - 181)".

¡Qué espectáculo tan diferente! Mientras en el ingenio sólo se oía el ruido seco del látigo sobre la indefensa espalda de los negros, mientras allá se dejaba ver la sumisión abyecta del esclavo y la risa sarcástica de los amos; aquí, en el edén de Alquizar, podemos ver a los negros, tan esclavos como los del ingenio, trabajando en un ambiente har- to distinto al que recién hemos descrito en el anterior inciso. Aquí reinaba la armonía. El contramayoral "animaba" con la voz, y con el ejemplo, a sus compañeros de trabajo; la sumisión respetuosa -casi religiosa- a la "niña", ama y admi--

nistradora de la finca paterna, y el canto melancólico de los negros por la partida de Isabel y su hermana, permiten apreciar las marcadas diferencias con el ambiente de los espacios geográficos -la urbe y los cañaverales- que hemos glosado ya, esto es: con el de la corrupta urbe habanera y con el del ingenio que, al tiempo que consumía la caña en los molinos, consumía la vida del negro bajo el rigor del clima, del látigo y del incesante trabajo.

Antes de recapitular, se me permitirá incluir un fragmento más, donde se evidencia el humanismo de Isabel y el diferente trato que recibían los esclavos en el cafetal. A punto de terminar su minuciosa supervisión de las distintas tareas, el narrador nos informa que: "No se detuvo Isabel en las otras dependencias de la finca por aquel lado del batey; mas al cruzar al opuesto, hechó de menos a uno de los esclavos de campo y la informó el contramayoral que por enfermo no se había presentado en la fila la noche anterior. Reprendió a Pedro, que no le dio aviso oportuno, siguiendo derecho a la enfermería. Se hallaba sentado el enfermo en el suelo, junto a la lumbre, abatido y con un pañuelo atado a la cabeza. Por pronta providencia la enfermera le había suministrado sendas jícaras de infusión de corteza de naranja, endulzada con azúcar de raspaduras (sic). Isabel le tomó el pulso, comprendió que tenía fiebre, y dispuso que se recogiera, entre tanto venía

el médico. De vuelta a la casa de vivienda examinó la caba-  
lleriza y el salón en que se escogía el café (p. 184)".

Estos párrafos que hemos incluido, en los cuales es fácil advertir el contraste tan marcado con respecto a los que glosamos en el inciso dedicado al ingenio, nos permite concluir las siguientes afirmaciones.

En primer lugar, sobra repetir que las distintas descripciones del ambiente, urbano o rural, físico o social, azucarero o cafetalero, no valen para asentar que el paisaje -en momento alguno- adquiere un papel protagónico, de sujeto. En todos ellos, como bien lo demostramos, subyace la intención del autor de criticar -o, al parecer, aprobar, en el caso del cafetal- un determinado aspecto de las prácticas sociales, políticas, económicas o éticas de los personajes, quienes, justamente, protagonizan las diversas situaciones y problemas relatadas por la obra.

En segundo lugar, pudimos apreciar que el tema clave que los vincula es la proliferación del inhumano tráfico esclavista, sobre el cual se basaban las relaciones sociales de producción y la hegemonía económica de los productores de azúcar y traficantes negreros. Tan esclavo es Dionisio, en la ciudad, como Pedro Briche en el ingenio, o Pedro,

el contramayoral de Isabel, en el cafetal.

Sin embargo, vale precisar que, en cierta manera, la obra parecería mantener la tesis de que existían los "buenos" y los "malos" amos. Esto es, que las relaciones sociales de producción vigentes en la Isla no eran tan indeseables, o éticamente improcedentes, sino en cuanto a su brutal expresión en los ingenios azucareros, en los métodos mañosos e inhumanos de los traficantes negreros para abastecerse de la indispensable mano de obra esclava.

Esto último, no ha sido escrito para desmerecer el mensaje de la obra, sino para precisar el alcance y las limitaciones ideológicas de su autor.

Sin embargo, vale señalar finalmente -en un balance que, justamente, debe inclinarse a favor del autor-, la siguiente reflexión.

En el argumento de la novela, la visión cruel, completa y crítica de la esclavitud, cual se daba en el ingenio, aparece después de la visita al cafetal. Primer punto. En segundo término, la propia Isabel sufre, al observar los males de la esclavitud en el paisaje del ingenio, una cierta toma de conciencia, (sus juicios mentales sobre la huella de la es

clavitud en la sociedad y en la moral de sus integrantes sencillamente críticos y contundentes), una perspectiva más completa y precisa de la terrible problemática que enfrentaba la formación socioeconómica cubana al utilizar dicho sistema de trabajo.

En este sentido -tercero y último punto- cabría plantear la siguiente idea, a manera de hipótesis: El autor mismo de la novela, al enfrentar el desafío de ser fiel a la realidad concreta que pretende recrear ("triunfo del realismo"), y al observar, en la perspectiva del destierro, el proceso histórico completo que estaba viviendo la Isla, al percatarse de que uno de los problemas fundamentales -el esencial, si nos remitimos a la estructura económica- era justamente la supervivencia de tan indigno sistema de trabajo, le permite también al narrador llevar adelante una cierta toma de conciencia, y por lo tanto, de posición (participación de la obra literaria) política. Balanza que se inclina a favor de los oprimidos, de los que sufren la prisión, el castigo y la explotación de los traficantes negreros.

Balanza en la cual los poderosos, los dueños de haciendas y traficantes de esclavos negros aparecen como inicuos represores, como corruptos y corruptores morales de todas las instancias -públicas y privadas- y de todos los lugares.

res (incluso al paisaje) hasta donde se extendía su influencia. Tal me parece que es, en resumen la conclusión de este vistazo al ambiente de la novela, y este parece ser, en buena medida, el mensaje más relevante que se transparenta a lo largo de los distintos capítulos que constituyen la obra cumbre de don Cirilo Villaverde: Cecilia Valdés o La Loma del Ángel.

#### 4.2 La Cuestión del Estilo.

A pesar de los distintos enfoques y criterios con que las diversas corrientes evalúan la calidad artística, o el significado estético de una obra o narración, todas -al menos las principales: estructuralista, formalista, estilística y la basada en el método del materialismo histórico- consideran a los personajes o tipos como uno de los elementos fundamentales para el análisis literario de una novela dada.

Sin embargo, mientras para algunos sólo son sopor<sup>tes</sup> del juego formal del narrador, y en tanto que otros los consideran aisladamente, como individuos autónomos, esto es, separados de su entorno social; y, en algunos casos, como avatares o emanaciones subjetivas de la personalidad del autor, aquí he intentado hacer algo distinto.

Como se puede leer en los apartados precedentes, al realizar un estudio contradictorio de los diversos personajes, al considerarlos como seres sociales insertos en un mundo particular, con una estructura socioeconómica históricamente determinada, (estructura que, como lo mostramos allí y en el estudio histórico del capítulo III, es correlativa a aquella que regía efectivamente en la realidad social concreta de la cual la obra es dialéctico reflejo estético) quedaron al des-

cubierto, en buena parte, los diversos contenidos que el escritor se propuso exponer (y algunos otros que surgieron, seguramente, durante el desarrollo mismo de su proyecto narrativo) por medio de su peculiar producto artístico.

Además, para que no se piense que este análisis -que pretende ser objetivo- es un simple pretexto para realizar un estudio sociológico o histórico de la formación socioeconómica cubana durante ese período (intento que, aun cuando pudiera ser justo y pertinente en otro tipo de ensayo, rebasa los objetivos y el planteamiento inicial de este estudio, el cual pretende ubicarse en el terreno de la crítica literaria, sustentado, como lo he anotado en otras secciones, en los planteamientos teóricos de la sociología de la literatura); -al presentar a cada personaje de acuerdo con su significación para el plan general de la obra, nos detuvimos, aunque fuera someramente, en sus características físicas y morales, -tal como nos son presentadas en la novela: a través de la descripción directa y, en algunos casos, por medio de las propias acciones, palabras y/o pensamientos del tipo o personaje considerado (como fue el caso de Isabel o señor Uribe, en lo que toca al pensamiento y a las palabras del personaje mismo).

Al realizar este doble análisis de los personajes -el de la presentación física y moral de los tipos centrales,

cubierto, en buena parte, los diversos contenidos que el escritor se propuso exponer (y algunos otros que surgieron, seguramente, durante el desarrollo mismo de su proyecto narrativo) por medio de su peculiar producto artístico.

Además, para que no se piense que este análisis -que pretende ser objetivo- es un simple pretexto para realizar un estudio sociológico o histórico de la formación socioeconómica cubana durante ese período (intento que, aun cuando pudiera ser justo y pertinente en otro tipo de ensayo, rebasa los objetivos y el planteamiento inicial de este estudio, el cual pretende ubicarse en el terreno de la crítica literaria, sustentado, como lo he anotado en otras secciones, en los planteamientos teóricos de la sociología de la literatura); al presentar a cada personaje de acuerdo con su significación para el plan general de la obra, nos detuvimos, aunque fuera someramente, en sus características físicas y morales, tal como nos son presentadas en la novela: a través de la descripción directa y, en algunos casos, por medio de las propias acciones, palabras y/o pensamientos del tipo o personaje considerado (como fue el caso de Isabel o señor Uribe, en lo que toca al pensamiento y a las palabras del personaje mismo).

Al realizar este doble análisis de los personajes -el de la presentación física y moral de los tipos centrales,

de su historia como individuos singulares, y el análisis de sus relaciones sociales con los demás personajes y grupos, esto es, de su situación como una particularidad socialmente determinada- me es más fácil afirmar -con la certeza de que las anteriores secciones pueden fungir como el sustento concreto de tal aseveración- la tesis de que los personajes de la novela revisten de una relevancia y significado tal que, vale decirlo, les permite ser señalados como "personajes típicos en situaciones típicas".

Tan típicos resultan que, como lo demostramos, a través de ellos y de las diversas situaciones en que los ubica el narrador, pudimos develar las concretas contradicciones que marcaban las relaciones sociales de producción en la Isla y los distintos patrones ideológicos y culturales, frutos de la vigencia del sistema socioeconómico que estaban imponiendo los grupos hegemónicos en lo económico -hacendados criollos y esclavistas- en connivencia con las autoridades coloniales impuestas por la metrópoli política (el Capitán general F.D. Vives y compañía).

Todo ello sin que dejen su naturaleza -obra de la ficción novelesca, por supuesto- de individuos con una historia singular, donde sus conflictos personales y familiares permiten que transcurra la acción narrada, la trama que, si -

bien se nutre de los recursos de la novela de "folletín" - (circunstancia esta que ha sido, o se ha tratado emplear para desmerecer la calidad artística de la obra, o su "literaturie dad"), esto no es más que una referencia superficial -y circunstan- cial- a un recurso narrativo que, en la época en que - se conformó la novela, era un medio perfectamente válido como vehículo o herramienta para desarrollar y configurar un pro- yecto narrativo de la extensión y profundidad de la obra de Villaverde.

No hay que olvidar que muchas de las grandes obras del siglo XIX -y no es este el lugar para hacer una larga lis- ta de ellas utilizaron este recurso en particular. Muchas fue- ron, incluso, novelas de entregas periódicas, y, dentro de - esa perspectiva, la técnica del folletín era perfectamente vá- lida, con objeto de que se mantuviera fresco, en alguna medi- da, el interés del público lector por conseguir y leer con - avidez el siguiente capítulo.

Por otra parte, ha habido críticos -incluso cote- rráneos del autor de la obra- que han visto en la obra indivi- duos con poca representatividad. Estos exégetas hubieran pre- ferido que la novela se hubiera confeccionado a partir de Me- nesés, por ejemplo. Además, ha sido cuestionada la decisión - de colocar a Leonardo como el personaje central -al morir él,

se acaba la flama que anima la narración- y a una bastarda - sin conciencia de clase -aspira a la clase o estrato superior y aborrece (en el plano íntimo) a los de su mismo color- como la heroína de semejante novela.

Sin embargo, para contestar estas cuestiones, me parece pertinente apoyarme, una vez más, en la sección dedicada a los personajes.

Si bien, como se puede ver en el apartado dedicado a Leonardo, Meneses, Solfa y Pimienta, parecería que en la mente del escritor existe una evidente confusión conceptual -en vista de que, como allí se puede leer, ubica en el mismo nivel social a Meneses a Solfa y a Leonardo, y considera a éste último como representativo del grupo al que pertenecen sus compañeros de aventuaras-, no hay que olvidar que unas son las percepciones individuales del autor -que, por más que se diga, están, por necesidad histórica, ideológicamente matizadas por su comprensión de los fenómenos sociales y su posición de clase- y otra es la configuración efectiva de la particularidad estética; la cual, si está elaborada con autenticidad, con apego a los modelos que inspiran su configuración- como es el caso de Cecilia Valdés- rebasa, en su desarrollo, la posición o comprensión consciente de su narrador.

se acaba la flama que anima la narración- y a una bastarda - sin conciencia de clase -aspira a la clase o estrato superior y aborrece (en el plano íntimo) a los de su mismo color- como la heroína de semejante novela.

Sin embargo, para contestar estas cuestiones, me parece pertinente apoyarme, una vez más, en la sección dedicada a los personajes.

Si bien, como se puede ver en el apartado dedicado a Leonardo, Meneses, Solfa y Pimienta, parecería que en la mente del escritor existe una evidente confusión conceptual -en vista de que, como allí se puede leer, ubica en el mismo nivel social a Meneses a Solfa y a Leonardo, y considera a éste último como representativo del grupo al que pertenecen sus compañeros de aventuras-, no hay que olvidar que unas son las percepciones individuales del autor -que, por más que se diga, están, por necesidad histórica, ideológicamente matizadas por su comprensión de los fenómenos sociales y su posición de clase- y otra es la configuración efectiva de la particularidad estética; la cual, si está elaborada con autenticidad, con apego a los modelos que inspiran su configuración- como es el caso de Cecilia Valdés- rebasa, en su desarrollo, la posición o comprensión consciente de su narrador.

No hay más que voltear la vista hacia el bosquejo-histórico que presenté (v. cap. III), para reconocer que, en esa perspectiva, los actores sociales del momento histórico - en que se desenvuelve la acción novelesca son aquellos cuyas actividades y vivencias se describen allí. Como la obra misma lo registra, la intervención de los Uribes, los Meneses, Solfas y demás personajes subalternos, es posterior a la acción que allí se narra. En ese momento, Vives, Gamboa, Pedro-Blanco y sus demás asociados en el "negocio" (en la brutal explotación de la mano de obra esclava), son los verdaderos actores de la realidad socioeconómica y política vigente. Y de ellos da cuenta la novela a través de su recurso específico: - la narración de los amores incestuosos (situación ésta que es desconocida para ellos) de Leonardo y Cecilia (hijos ambos - del esclavista Gamboa), los conflictivos intentos de su padre por impedirlos, y la relación de las trampas y negocios que - habían llevado al grupo representado por la familia Gamboa a ocupar un lugar de privilegio en la formación socioeconómica-cubana durante el período de auge de la producción azucarera - a principios del siglo XIX, en especial, durante la administración del corruptamente célebre Capitán General Fco. D. Vives.

Hasta aquí, he tratado de revisar, de manera crítica, la aportación que resulta -para la revaloración estética-

y sociocultural de la obra que aquí analizamos- del estudio - contradictorio de los distintos personajes relevantes y centrales de la obra, y de su reconsideración formal, tal como - la he intentado proyectar en estas últimas páginas. Cabe ahora revisar algunas cuestiones que atañen a la estructura narrativa de la obra y a la jerarquización (o estructuración social) que la novela presenta de los personajes a los que hemos aludido. Para, posteriormente, discutir algunos comentarios en relación a la clasificación de la novela; esto es, la cuestión de las discusiones sobre el género que han surgido - en torno a la obra.

#### 4.2.1. El Problema de la Forma o la Estructura Compositiva.

Alrededor del problema de la estructura novelesca - existen dos contrapuestas posiciones o puntos de vista, los - cuales corresponden, fundamentalmente, a los dos enfoques con que se ha estudiado esta novela; el primero, que podríamos - llamar "esteticista" (bien sea formalista, estilista o basado - en la lingüística) se encuentra vinculada a problemas tales - como los del argumento, la trama, el tema, la anécdota, los - motivos y la variedad formal del discurso (diálogo - uso del ha - bla coloquial-, descripción, relato, etc.). Y, por el otro - lado, enriqueciendo el análisis y el juicio valorativo de la - obra, nos encontramos con la perspectiva que surge de la socio

logía de la literatura (v. cap. 2.4 p. 30-33 de este trabajo), donde lo que realmente resulta relevante -en este aspecto- es la conformación de un mundo socialmente jerarquizado en el que los diferentes actores o tipos juegan u ocupan un papel históricamente determinado, donde, para decirlo de una vez, la "totalidad en devenir" de la estructura narrativa corresponde al concreto desarrollo de las contradicciones sociales, políticas y económicas, presentes en la formación socioeconómica de la cual la novela de Villaverde constituye una expresión artística particular.

En este apartado pretendo dar respuesta al primer enfoque realizando, para ello, un análisis que partirá desde el segundo punto de vista señalado para mostrar, hacia el final de esta sección, las limitantes y parcializaciones que surgen de la primer perspectiva citada.

En primer lugar, cabe resaltar el hecho, para mí significativo, de que en la edición definitiva de la obra el autor la llamó: Cecilia Valdés o La Loma del Angel. Esto es, que su objetivo o principio colector no era solamente la anécdota de los amoríos y problemas de Cecilia y su amante Leonardo Gamboa -su medio hermano criollo- sino que, además, su propósito era presentar una imagen, lo más amplia posible, de la multitud de personajes que cruzaban por "La Loma del Angel", -

y, por extensión, de las complejas circunstancias que implicaba el proceso económico, social y político que vivía su amada Isla. (Lo cual podría servir para señalar que, más que tratarse de una novela de personaje individual (Cecilia Valdés), nos enfrentamos a una obra de personaje colectivo -la sociedad cubana de la época- representada en la obra por la familia Gamboa, Cecilia Valdés y los demás personajes secundarios relacionados con estos actores centrales.

Como escribió en el prólogo a su edición de 1882 -escrito en 1979-, su amor patrio le demandaba: "La fiel pintura de (la) existencia (de la Isla) bajo el triple punto de vista físico, moral y social, antes que su muerte o su exaltación a la vida de los pueblos libres, cambiaran enteramente los rasgos característicos de su anterior fisonomía".<sup>4</sup>

Desde este punto de vista, la trama del incesto se nos presenta como el "hilo conductor" que va vinculando las diversas situaciones descritas a lo largo del argumento -tanto las urbanas como las rurales- las que por sus implicaciones éticas, sociales, económicas y políticas, preocupan de manera especial a nuestro omnisciente narrador. Y, desde esa perspectiva, la inclusión de las diversas historias particulares -mal llamadas digresiones por cierta corriente crítica- que pretende desmerecer el valor artístico o la calidad esté-

tica de la obra- se encuentran ampliamente justificadas en - ese planteamiento del proyecto narrativo, el cual, como ya lo registramos, pretendía reflejar las agudas contradicciones que sufría la formación socioeconómica cubana durante el primer - tercio del siglo XIX.

En este sentido, conviene incluir el comentario - del crítico R. Young James, el cual, aun cuando cuestiona la - inclusión de diversas descripciones que tienen poco que ver - con el desarrollo de la trama, tiene que reconocer que: "to-- dos los personajes principales están trazados física y moral- mente con mano maestra, y, además de ser cuadros completos en sí, tienen estrecha unión con el plan general de la obra".

Esto es, como lo mostramos en el anterior apartado, donde destacamos la relevancia de algunos de los personajes - centrales, todos ellos se encuentran conectados -por cualquie- ra de los dos lados, es decir, alrededor de Cecilia o en tor- no a Leonardo Gamboa y su familia- con aquellos tipos que - constituyen el centro de la trama, y cuyas aventuras nos son- presentadas a lo largo del argumento, utilizando para ello el recurso del retardamiento de la acción dejando a ratos la - voz a los personajes secundarios, y regresando a los tipos - principales para continuar con la acción novelesca que da sen- tido a la trama.

Por otra parte, la configuración de una historia - como la de Cecilia Valdés tampoco era gratuita. Cirilo Villaverde utilizó, como sustento de su trama, un motivo o situación que, aun cuando era tan común en ese tiempo, no por esto debería considerarse como socialmente justificada.

Como explica el historiador Fernando Portuondo, durante el primer cuarto de siglo, de 3249 nacimientos, 1607 - (49.4%) correspondían a hijos ilegítimos y, de éstos últimos, 1,093 (68%) correspondían -como era fácilmente predecible- a niños de color, esto es negros y mulatos.

En este contexto, la totalidad que constituye la -narración de Cecilia Valdés y Leonardo correspondía, como nos lo muestra el párrafo anterior, a una problemática que enfrenta esa otra totalidad -correlativa de esta anécdota- que -constituía la sociedad habanera durante el primer cuarto del siglo de referencia.

Esto no debe ser entendido en el sentido de que el escritor, para ser honesto con su proyecto, deba ser un simple cronista de aquellos fenómenos sociales que, estadísticamente, aparecen como preponderantes.

Más bien, estos comentarios valen para constatar - que, por un lado, -tanto en la concepción de la historia o -

anécdota central, como en las historias particulares que rodean a los demás personajes secundarios- el narrador era congruente con su proyecto narrativo inicial y, por el otro -condicionado por ese fenómeno de la conformación estética conocido como "triunfo del realismo"- la fidelidad del escritor a la realidad que había vivido (y que, ahora, re-creaba haciendo gala de una memoria detallista) le llevó a plantear una historia conflictiva -vale decir, contradictoria y socialmente dramática- cuyos problemas centrales y tipos más representativos constituían, como lo he repetido, una expresión significativa de aquellos problemas sociales y económicos que preocupaban a muchos intelectuales habaneros -tan honestos y políticamente conscientes como dn. Cirilo Villaverde-.

Sin embargo, en otro orden de aspectos, aunque estos comentarios valen, en cierta medida, para contestar aquellos cuestionamientos que citamos al principio de este inciso, necesitan ser precisados para apreciar el sentido de las características hechas por el escritor en su más acabada pieza-narrativa.

Como destacamos en su oportunidad, el problema central del período histórico que cubre la novela lo constituía la utilización de la mano de obra esclava como sustento del ato productivo cubano. En ese sentido, no es de extrañar-

anécdota central, como en las historias particulares que rodean a los demás personajes secundarios- el narrador era congruente con su proyecto narrativo inicial y, por el otro -condicionado por ese fenómeno de la conformación estética conocido como "triunfo del realismo"- la fidelidad del escritor a la realidad que había vivido (y que, ahora, re-creaba haciendo gala de una memoria detallista) le llevó a plantear una historia conflictiva -vale decir, contradictoria y socialmente dramática- cuyos problemas centrales y tipos más representativos constituían, como lo he repetido, una expresión significativa de aquellos problemas sociales y económicos que preocupaban a muchos intelectuales habaneros -tan honestos y políticamente conscientes como dn. Cirilo Villaverde-.

Sin embargo, en otro orden de aspectos, aunque estos comentarios valen, en cierta medida, para contestar aquellos cuestionamientos que citamos al principio de este inciso, necesitan ser precisados para apreciar el sentido de las características hechas por el escritor en su más acabada pieza-narrativa.

Como destacamos en su oportunidad, el problema central del período histórico que cubre la novela lo constituía la utilización de la mano de obra esclava como sustento del aparato productivo cubano. En ese sentido, no es de extrañar-

que uno de los temas centrales del argumento -quizás el más importante- sea el de la trata de esclavos -vinculado, en la novela, vale reiterarlo, a las experiencias y circunstancias que rodean a Leonardo Gamboa, a su padre y el grupo social que representan-.

Y digo el más importante (y no el único), porque por una parte, como es fácil advertirlo, uno no puede leer la novela sin terminar impresionado por los vastos efectos culturales, morales, económicos y sociales de tan inhumano comercio y sistema de producción (sobre todo, al identificarnos con las reflexiones de la señorita Isabel Ilincheta o las palabras angustiosas de Ma. de Regla (v. 4.1.1.)). Y porque por la otra, se tratan temas correlacionados con el de la trata, como son los de la corrupción de las costumbres, la venialidad de las autoridades coloniales, el tema de la identidad nacional cubana y muchos más que podríamos incluir aquí, los cuales dan a la obra un sustento tal que la hacen aparecer no como una simple anécdota "de folletín" (plagada de detalles "accesorios"), sino como la re-creación y la reinterpretación estética de las principales contradicciones y características que marcaban esa realidad concreta, esa "totalidad en devenir" que la novela expresa o recrea a través de sus propios recursos.

De tal manera que el tema, la trama y el argumento no son elementos desvinculados o dispersos arbitrariamente en el mundo estructurado por el autor. Más bien, como lo vimos, todos ellos están condicionados y obedecen a la lógica del plan general de la obra, del proyecto narrativo que llevó a Villaverde a conformar la singular novela que hemos estado analizando.

Ahora, falta incluir algunos comentarios sobre la manera en que nos son presentados estos grupos de personajes, esto es, la jerarquización que el autor hace de los diferentes tipos considerados en su novela.

Al abordar este punto, cabe señalar que, en la novela, los distintos grupos sociales son caracterizados, en una primera instancia, según su efectivo lugar en el cada vez más amplio espectro social.

Por ejemplo, tanto en la estructura social configurada en la obra, como en la nueva estructura social que se estaba gestando a partir del auge agroexportador (de la trilogía azúcar, café y tabaco), la hegemonía económica y política estaba repartida entre los peninsulares comerciantes y traficantes de negros (es el caso de nuestro conocido Cándido Gamba y sus astutos asociados: Mañero, etc.) quienes tenían

cierta influencia política y cada vez mayor poder económico.- Esto último lo compartían con los criollos hacendados pudientes (como la familia Ilincheta y la misma doña Rosa de Sandoval). Por supuesto, durante el período que abarca la novela - (que es el correspondiente a la implantación del absolutismo en España y en la Isla), la hegemonía político militar estaba en manos de la administración colonial, irremediablemente representada -tanto en la novela como en la realidad social- - por el astuto Capitán General F.D. Vives, cuyos comentarios - glosamos ya al relacionarlo con los hacendados y comerciantes Gamboa, Mañero y etc.

Subalternos a ellos, pero con cierta distancia respecto a la gran masa de "pardos" y "morenos", nos encontramos a la pequeña burguesía intelectual, la que, por la época de la obra, había sido aquietada en cuanto a sus aspiraciones políticas -aquí nos encontramos con el Meneses de la novela y su amigo Pancho Solfa-; allí mismo (aunque un poco a desnivel, en lo que toca a las relaciones sociales) podemos ubicar a la pequeña burguesía mulata, poseedora de talleres artesanales, - representada en la obra por la conspicua presencia de "señó - Uribe", y la presencia secundaria del "maestro Sosa" -dueño - del taller de zapatería donde se refugia Dionisio Jaruco.

En contacto con estos últimos, aunque un tanto -

cuanto subalternos en lo económico, se localizaba ese creciente grupo de mulatos y negros libres, dedicados, sobre todo, a las labores artístico-artesanales y al comercio al menudeo - (como el singular clarinetista y oficial de sastre José Dolores Pimienta -rival y verdugo de Leonardo Gamboa-, su hermana Nemesia y la dueña de la casa de baile, Mercedes Ayala; así - como la negra libre Ma. Dolores Santa Cruz). Entre este grupo y los ya mencionados pequeño burgueses mulatos, podríamos ubicar a las milicias de color, entre cuyo cuerpo de oficiales nos encontramos al famoso capitán Tondá (ajusticiado en la novela por el fugitivo Dionisio Gamboa o Jaruco). Entre estos grupos, abajo de la pequeña burguesía intelectual y de los blancos pudientes, podemos ubicar a los blancos pobres - dedicados a labores artesanales o en los comercios urbanos; - es el caso de los carpitenros y boyeros blancos, y de los empleados menores del comercio porteño.

Unidos a estos últimos grupos, nos encontramos a la famosa Cecilia Valdés, la hermosa mulata que ocupa el lugar central de la anécdota, relacionada con el grupo superior debido a su origen (aunque hija bastarda, recibe -sin saber - ella la razón real- el sostén de su adulterino padre -dinero que administra y recibe su abuela señá Josefa) y, por su condición de clase y color de piel, se encuentra rodeada por los grupos de mulatos, pequeño burgueses mulatos y negros libres

que hemos descrito en las líneas precedentes.

Ocupando el lugar inferior de la escala social, tenemos a la gran masa de esclavos negros, clasificados según su integración a la cultura hegemónica; allí tenemos a la instruida Ma. de Regla Santa Cruz o Gamboa y a su esposo Dionisio Jaruco, al cimarrón Pedro Briche, al calesero Aponte, al mayordomo de la Srita. Ilincheta, y toda la inmensa masa de negros dedicados a las labores agrícolas y a la servidumbre doméstica. No faltan en la novela, como sucedía en la realidad, la existencia indeseable -sobre todo en ese período de relajación moral- de los negros "curros" (los bandoleros "lumpen" que constituían una "amenaza" para la gente "decente" -esto es, blancos-), entre los que podemos citar al famoso Malanga, hijo de Dolores Santa Cruz -comerciante en pequeño- y de Tiburcio Polanco -aguador o "carretillero", como son conocidos en Cuba-. De manera que no faltó un sector o grupo social que no fuera representado en la novela por algún individuo o personaje, cuya historia es presentada siempre en la obra y que, por la lógica misma de la novela, se encuentran en conexión con alguno de los múltiples personajes centrales y secundarios que protagonizan o coprotagonizan las diversas situaciones incluidas a lo largo del argumento.

Sin embargo, a pesar de esta caracterización, tan-

cercana a la que se daba efectivamente en la realidad concreta, todavía cabe otra clasificación de los personajes según - criterios de laboriosidad, humanismo, moralidad o importancia para el desarrollo económico y político de la Isla.

Así, aunque evidentemente le dedica más atención, - entre los grupos hegemónicos, a aquellos que son los familiares de Leonardo, a sus padres, a la descripción y relato de - sus negocios, de sus conductas despóticas en el ingenio, y de los adelantos técnicos que habían introducido en ese lugar de explotación -lo cual se explica al advertir que la particularidad de la contradicción socioeconómica en la Isla yacía, so bre todo, en la trata ilegal de los esclavos negros y en la - expansión de los ingenios y la producción de azúcar-, en lo - que se refiere a su falta de moralidad y humanismo, resultan- inferiores a la familia Ilincheta -en especial a la enérgica- srita. Isabel- los cuales habían encontrado la manera más - "adecuada" de extraer la plusvalía (más relativa que absoluta) a sus esclavos negros, y de civilizarlos al mismo tiempo, a través de sus "piadosas" prácticas cristianas y de preocu-- parse, en parte, por su salud física y su bienestar en el desempeño de sus tareas cotidianas en el cafetal.

En ese sentido, parecería que la novela -y su au-- tor- no entendieron que la esclavitud era un método inhumano-

de producción sino en cuanto a su expresión tan brutal en el Ingenio -y en los hogares urbanos de los crueles traficantes- y barones del azúcar-. De hecho, la novela parece apoyar esta tesis al terminar con la inicua vida del hijo varón de dn. Cándido Gamboa, y al dejar con vida y posesiones a las sritas. Ilincheta, cuyo cafetal seguiría produciendo algunos años con la ayuda del amigo de Leonardo, el pequeño burgues Diego Meneses, quien se casa con Rosa Ilincheta. (Claro que los Gamboa no desaparecen como grupo o clase, pues quedan con vida las hijas del ahora Conde de Casa Gamboa; pero, aún así, no deja de ser significativo el fallecimiento trágico de Leonardo.)

En lo que hace a los grupos subalternos, parece que el juicio de la novela se inclina a favor del verdugo de Leonardo. José Dolores Pimienta aparece en la novela lleno de virtudes morales y de una capacidad artístico-artesanal que lo hace sobresalir de entre el vasto y creciente grupo de mulatos y negros libres. Sus dotes musicales, su caballerosidad ante las damas, su dedicación y habilidad en su oficio como sastre, lo califican como el justo rival y verdugo del licenciado e inconstante Leonardo Gamboa. Apesar de sus dos hechos reprobables -herir a Dionisio Jaruco y matar a Leonardo- éstos se ven, en alguna medida, disminuidos como crímenes; en parte, porque ambos son actos justicieros y porque, además "curiosamente", los dos son en defensa de la virgencita de

bronce, víctima inocente (hasta cierto punto) de esos personajes ajusticiados.

El juicio que el autor realiza de ésta última aparece en la novela como contradictorio. Aunque hermosa, adolece de una vanidad sin límites. A pesar de su orgullo y vanas ambiciones, a pesar de su debilidad frente a su amante criollo, en la novela se registra que aunque "tal vez había pecado;...de seguro que no (había sido) por vicio, ni mala inclinación. Esto abonaba sus pocos años, su porte decente y modesto, su donoso aspecto y el nácar de sus tersas mejillas (p. - 293)" (El Subrayado es mío JS.).

Sin duda, Cecilia Valdés, mulata y bastarda, víctima y culpable, sensual aunque modesta, educada aunque con la inclinación a ser vulgar y/o violenta (recuérdese su agresión a Isabel Ilincheta), es una digna representante de la mezcla de razas, de la unión de espíritus que daría origen a la personalidad cubana, con el correr del siglo.

En lo que corresponde a la gran masa de negros esclavos negros, sobresale la conspicua presencia de María de Regla. Fina, educada, poseedora de un lenguaje correcto y decente. Integrada a los patrones culturales de la clase hegemónica. Instruida y hábil en el desempeño de sus dos ocupacio--

nes principales (enfermera y "nana" de los niños Gamboa), - Ma. de Regla juega un papel muy importante, tanto en la trama (conoce el origen de Cecilia y la culpabilidad de dn. Cándido, amén de que, por lo mismo, desencadena las decisiones finales de doña Rosa, lo que acelera y lleva a su fin a la acción novelesca) como en su significado social: aunque de raza negra, ha adquirido los patrones culturales hispanos y sus aspiraciones de libertad la llevan a buscar su manumisión por las normas legalmente establecidas. (Aunque haya cometido una falta con el carpintero blanco que le prometió libertad, esto se ve ligeramente expiado por su vida de sacrificio y sufrimiento).

Sin embargo, en general, los negros aparecen como las indefensas víctimas de la violencia esclavista, de la crueldad de los barones del azúcar. Aunque, como ya lo hemos señalado, no parece que la novela pueda ser considerada como un decidido juicio crítico contra la esclavitud como sistema de producción, en tanto que, en cierta medida, parece justificar la expresión de este método de trabajo en el "edén del Alquizar", el cafetal de los Ilincheta.

A pesar de todo, la relación que se hace allí del comercio negrero, de los horrores de su transportación, de su venta y marcación con hierro candente, de todos los inconta-

bles sufrimientos y castigos de que son víctimas, y de las persecuciones atroces de que eran objeto los cimarrones, permiten al lector moderno -y quizás también al contemporáneo- concluir que, globalmente, en tanto que vasto "espejo de la esclavitud"<sup>7</sup>, la novela de don Cirilo Villaverde cuestiona, en general, las prácticas sociales y los métodos de producción implantados durante el período que cubre la novela, cuando se estaba dando la transición hacia una economía agroexportadora, basada en la extracción de plusvalía absoluta y relativa de la energía de los negros esclavos.

Tal es la caracterización que surge del análisis de los personajes y de la estructura compositiva de la novela; tanto de la estructura socioeconómica plasmada en la obra, como de la composición o estructuración narrativa propiamente dicha; esto es, de la manera en que el escritor dispuso los diversos elementos o "motivos" a lo largo del argumento, los cuales, a la luz de estos razonamientos, no aparecen ya como "digresiones" de la trama, como "fallas" en el "arte" de Villaverde, sino que, más bien, se nos presentan como componentes necesarios -vale decir indispensables para el drama o tragedia allí relatada-, justificados por la lógica misma de su amplio y profundo proyecto narrativo, el cual no sólo pretende desarrollar la conocida trama del incesto, sino reflejar, en forma contradictoria y por medio del discurso narrativo, -

los agudos problemas de una sociedad en crisis, en el cambio de su modelo de desarrollo tradicional; así como el intento - por dejar eternizado el testimonio de una identidad nacional- en formación.

Y, en ese sentido, cabe señalar por último que por la fidelidad de sus descripciones, por la acertada develación de los agudos problemas de la sociedad habanera de su tiempo, - así como por el intento por descubrir sus causas profundas; - y, aún más, por la manera en que Villaverde presentó la formación de la personalidad cultural, étnica y social de un pueblo, Cecilia Valdés se convierte en la gran novela-testimonio del siglo XIX cubano.

Como algunos han escrito<sup>8</sup>, el primer gran símbolo de la cultura nacional cubana (de la formación de esa personalidad que no es hispana, ni africana, ni francesa, ni etc., - sino cubana y caribeña), es sin duda, la Cecilia Valdés de dn. Cirilo Villaverde.

#### 4.2.2 La Cuestión del Género.

Con el claro objetivo de plantear una "genealogía" literaria desde la antigüedad clásica, -pasando por los grandes autores del renacimiento-, hasta los últimos logros técnicos o poéticos de la narrativa de la última centuria, los críticos animados por enfoques esteticistas, han desarrollado una larga discusión en torno a la determinación del género de una obra determinada. Por supuesto, el "hilo conductor", en lo que se refiere al siglo XIX, han sido los grandes "modelos" de las obras románticas, históricas o "realistas" de cualquier índole; en tanto que las demás obras han de ser catalogadas como marginales, como endebles imitaciones de los grandes proyectos narrativos citados líneas arriba.

La Cecilia Valdés o La Loma del Ángel de dn. Cirilo Villaverde es un buen ejemplo de esas largas discusiones -que, si se me permite, a veces rayan en lo "bizantino"-, en las que diversos autores pretenden encasillar a la obra en el género que, según sus argumentos, es el más adecuado para ubicar a esta singular novela.

El autor mismo de la obra, en su prólogo a la edición neoyorquina de 1882, inició el curso de estas glosas al confesar su deuda, en lo que a Cecilia Valdés se refiere, con

la gran novela histórica de Walter Scott o Manzoni<sup>9</sup>.

Sin embargo, al "faltar" en su obra la mención de algún gran personaje histórico" o de una importante lucha social por implantar un nuevo modo de producción -que, en la Inglaterra de Scott era el del capitalismo manufacturero-, la obra ha pasado, en la conceptualización de una buena parte de sus exégetas, a formar parte del grupo de obras "costumbristas", al estilo del importante narrador español dn. Benito Pérez Galdós.

Dentro de esta larga serie de ubicaciones, aún queda espacio para incluir los comentarios de L.A. Sánchez, quien, como citamos al principio de este trabajo, le encuentra filiaciones tan amplias como con la novela naturalista finisecular, con la novela regionalista, la novela agraria y las ya mencionadas, el costumbrismo y la novela histórica.

Y esto sucede porque, como nos lo explica Nicolás-Dorr:

"Cecilia Valdés es, en realidad, una novela irregular en cuanto a género pues en ella se entrelazan los intereses de la novela histórica y los de la costumbrista; aunque con mayor fuerza los de esta última. Tal vez podría considerarse a la novela de Villaverde como un puente entre ambas -

formas novelísticas".<sup>10</sup>

Sin embargo, para acompletar este juicio de Dorr -citado ya en la introducción de este estudio-, valdría la pena señalar que no sólo es un "puente" entre esas dos formas novelísticas, sino un vasto proyecto narrativo del patriota Cirilo Villaverde, cuyo deseo por reflejar ampliamente las diversas contradicciones presentes en el primer cuarto del siglo en la formación socioeconómica cubana lo llevaron, por la misma lógica de la composición narrativa, a hechar mano de los recursos técnicos y artísticos que formaban parte de su formación y experiencia personal como escritor.

Esto es, en otras palabras, que, de acuerdo con su particular perspectiva y el plan general de su obra, de sus necesidades expresivas durante el transcurso de su proyecto literario, el novelista tomó -y reinterpretó- los recursos estilísticos que tenía a su alcance; los cuales fueron asimilados -y empleados- de acuerdo con la conciencia que tenía del fenómeno que pretendía eternizar; visión que, por otra parte, estaba condicionada a su efectiva situación y posición de clase. Villaverde formaba parte de la pequeña burguesía intelectual -fue abogado y maestro e hijo de un médico de ingenio-, desde su ángulo particular, tuvo el tino para seleccionar los modelos más apropiados para desarrollar su vasto testimo-

nio literario de la sociedad cubana durante los peores años -- de la trata y del mando del Capitán General F.D. Vives.

Villaverde, como ya dijimos, no tenía ante sí los grandes cambios estructurales de la Europa central y de la Gran Bretaña, sin embargo, estaba presenciando la gestación de un nuevo modelo económico para la Isla; estaba siendo testigo de la implantación del capitalismo agroexportador y dependiente que se estaba desarrollando en la zona económicamente activa de la Isla. (En la primera edición de la obra, la zona de La Habana, Cárdenas y Matanzas, principalmente --además de las zonas altas para el café y los ríos para las vegas tabacaleras--; en la edición definitiva de su obra, 1882, el proceso --se había hecho extensivo, gracias al ferrocarril, a las partes más lejanas, al oriente de la Isla).

Por esta razón, los "hérores" que allí aparecen --son, por una parte, los artistas y artesanos mulatos que formarán parte de la famosa conspiración de "La Escalera" --incluido el poeta Plácido, a quien no se le pudo probar culpabilidad alguna--; todo esto en un momento posterior a la fecha --en que se cierra la narración --después de la muerte del personaje central--; Y, por la otra, aparecen los grandes intelectuales que promoverán el surgimiento de los sentimientos de --identidad, nacional como por ejemplo, el incansable luchador--

y filósofo José Antonio Saco y, en menor medida, el jurisconsulto José Agustín Govantes (v. p. 43-45 op. cit.).

Sin embargo, es de reconocerse que, dentro de la obra, y por las exigencias mismas de la trama y del vasto argumento, estos últimos no ocupan el espacio y la importancia de los mencionados artesanos mulatos, cuya presencia (si bien es menor en cuanto a número de capítulos específicos) alterna con la de los principales personajes blancos hasta el fin de la obra.

No obstante, vale reiterar que, más que intentar retratar a un determinado personaje histórico, la pretensión expresa del escritor es dar cuenta de los principales fenómenos que se estaban llevando a cabo como resultado de la transición que acabamos de mencionar. Y, en esa medida, se puede afirmar que la novela cumple su cometido -y para mostrarlo, basta repasar los apartados donde discutimos algunos de los contenidos presentes en el espacio narrativo que ocupa la novela de Villaverde.

Así, conforme avanzó su plan narrativo, el novelista fue utilizando el recurso que más se acomodaba a la situación o fenómeno que pretendía plasmar en su novela.

Por ejemplo, como la particularidad de la contra--  
dicción se encontraba en la producción azucarera y en la es--  
clavista cual se expresaba en los ingenios, utilizó el recur--  
so del viaje al campo para describir sus características esen--  
ciales y relatarnos algunos eventos de su funcionamiento. Y,--  
en este caso, estaba realizando una de las primeras obras cu--  
banas (y, quizás del Continente) con "intención social" y con  
"tema agrario", motivo que llevó a L.A. Sánchez a afirmar que  
la obra tiene rasgos de novela "regional impura" y de novela--  
"agraria".

Este mismo crítico, arguye que en la obra se en--  
cuentran huellas de un "naturalismo espontáneo". Lo cual tam--  
bién se explica por la siguiente razón: dijimos que, además--  
del gran tema de la trata, la obra cuestiona y se enfrenta --  
con los vicios y las corruptelas de la administración de F.D.  
Vives; en ese sentido, tenía que dar cuenta de la "vulgari--  
dad" y relajamiento moral que experimentaba la capital de la--  
Isla. Y, como vimos, no escapó a su pluma la fiel pintura de --  
los "curros" o "bandoleros" y los ubicó en su efectiva posi--  
ción dentro de la estructura social de la Isla. Asimismo, --  
nos relata con lujo de detalles los mecanismos de la corrup--  
ción que, operados por el mismo Capitán General y sus asocia--  
dos, descendían hasta ser utilizados por los más diversos in--  
dividuos que necesitasen sobornar para conseguir alguna pre--

rrogativa o que pudieran ser motivados a actuar -dada su posición- por la mecánica del cohecho.

Y, finalmente, como para narrar todos estos hechos (los históricos, los económicos y los sociales) tenía que ubicarnos dentro de su contexto particular, fue necesario que -hechara mano del "costumbrismo", para situar los diversos acontecimientos y circunstancias que aparecen vinculadas al argumento de la obra dentro de un efectivo acontecer cotidiano, lo cual está regido, generalmente, por una costumbre o uso social que se ha hecho tradición -como los que mencionamos en el último inciso del apartado 4.1.-.

Recapitulando, es un hecho que la obra de Villaverde -como muchas otras producidas en Nuestra América- no puede ser ubicada en los "casilleros" estilísticos elaborados en base a modelos o paradigmas surgidos en función de otras condiciones históricas y sociales. Ya que, como lo escribí, y es evidente, no es lo mismo el proceso vivido por la Inglaterra de Scott -que daría origen al capitalismo industrial- que el que hemos descrito para la Isla de Cuba -la que, en ese tiempo, se insertaba con cada vez mayor celeridad en el modelo del capitalismo dependiente agro-exportador-.

Por otra parte, si bien es posible ubicar las di--

versas relaciones intertextuales de la obra con las obras y corrientes que constituían el marco de referencia del autor, no es suficiente con mencionarlas solamente; para que estos comentarios sean enriquecedores, deben estar apoyados en el texto y explicar la situación que hizo necesaria la utilización de tal recurso; los cuales, cuando son utilizados por un artista genuino -esto es, original, en el sentido luckacsiano- sirven para reforzar el proyecto narrativo. No podemos pedirle cuentas a una obra del siglo XIX por no utilizar los adelantos técnicos de la narrativa de un siglo posterior, como tampoco resulta válido tratar de ubicarla como un producto menor, o -como escribimos- endeble imitación de los modelos metropolitanos. Más bien, se necesita explicar la lógica que hizo necesaria su realización (tal como lo intenté efectuar, en alguna medida, en todo este capítulo de mi trabajo de tesis), evaluar sus alcances de acuerdo con la cristalización efectiva del proyecto narrativo; y, si es posible, señalar y explicar el sentido de sus limitaciones. Tal es el sentido de la crítica intentada en este inciso sobre la cuestión del género.

Por último, cabe proponer que, si bien es necesario, en alguna medida, utilizar algunos parámetros estilísticos y/o cronológicos que nos permitan situar las diversas obras narrativas que han surgido a lo largo de nuestra histo-

ria cultural, para ubicar su mensaje y dar cuenta de los aportes que han brindado para el desarrollo artístico-literario - de una formación socioeconómica o de una región dada, es importante señalar que tales estudios, o clasificaciones, deberán analizar objetivamente los diversos elementos que confluyen en la cristalización concreta de una particularidad estética, en la realización de una obra determinada.

Y, si han de marcarse relaciones intertextuales, - éstas tienen que ser jerarquizadas y explicadas en función de la obra misma y no de los "paradigmas" que sirvieron como sus tento previo de la formación cultural del artista. Tal es como yo visualizo, desde mi particular perspectiva, los problemas que surgen, sobre todo en esta novela tan fundamental para la cultura cubana, cuando se utilizan conceptos del género - que, más que explicar, marginan, y, más que enriquecer-el-análisis, encienden una polémica sin un sentido sano y objetivo.

#### 4.3 La Praxis de la Novela.

Finalmente, me resta hacer algunas consideraciones, aun cuando no sean sino breves señalamientos, sobre el momento del consumo de la obra; esto es, la forma en que el público lector, aquellos con quienes dialoga la narración y el escritor, reciben los productos artísticos y le confieren una importancia y un significado determinado. Para esto, dividiré la cuestión en dos aspectos, el consumo contemporáneo de la obra y aquél de este siglo que ha motivado la reconsideración de esta novela como tema de estudio.

##### 4.3.1. Cecilia Valdés en su tiempo.

Si la Cecilia Valdés de don Cirilo Villaverde fuera una simple novela de "folletín" -usado en el sentido peyorativo, tal como la conciben ciertos críticos esteticistas-, un drama pasional sin mayor trascendencia, seguramente no hubiera ido, en cuanto a su repercusión social y a su presencia literaria, más allá de sus límites locales; y muy poca, o ninguna influencia hubiera ejercido en el desarrollo de la literatura posterior.

Para responder a ambos aspectos referidos arriba, citemos las siguientes palabras del más ilustre de los poetas

y patriotas posteriores a Villaverde -el más expresivo pro--  
sista del modernismo-. Refiere José Martí, en octubre de 1894  
que:

" 'Castellano, hijo', decía una vez a un amigo de-  
Patria, en la casa vetusta de la calle de San Ignacio, aquel -  
tierno amigo, y maestro de la lengua, que se llamó Anselmo -  
Suárez y Romero, -'castellano no lo escribo en Cuba yo, ni los  
que dicen que no lo escribo bien; si quieres castellano hermo-  
so, lee a Cirilo Villaverde'; y de junto al manuscrito de las  
'Semblanzas', que es tesoro que ya no debiera andar oculto, y  
el cuaderno donde en lucida letra inglesa le habían copiado -  
el capítulo de Francisco que hizo llorar a José de la Luz, sa-  
có Anselmo, y apretó con las dos manos, el primer volumen de-  
'Cecilia Valdés', el que publicó por 1838".

En primer lugar, quién puede dudar, después de -  
leer esa cita, del efecto que tuvo la obra entre los inte- -  
grantes de la naciente pequeña burguesía intelectual de su -  
tiempo, aquellos en cuyo pecho vibraba el sentimiento de na--  
ción, intelectuales de vanguardia que, en su momento, habrían  
de asociarse con los varios y fatigosos intentos por despojar  
se del yugo colonial.

En ese sentido, la obra de Villaverde realizó una-

praxis social -tanto en su edición de 1838, como en la definitiva de 1882- que mal pueden impugnar quienes se detienen hasta en los detalles tipográficos para restarle importancia a - tan singular pieza narrativa.

Por otro lado, al vincular a Cecilia Valdés con el autor de otra importante novela cubana, el Francisco de Suárez y Romero, se está marcando una línea de continuidad entre el testimonio antiesclavista de la obra de Villaverde y la obra abolicionista de los escritores cubanos de la segunda mitad del siglo XIX.

Y, por el dicho de Romero, no sólo en lo que se refiere al tema mismo, sino por la impresión del "oficio" de Villaverde en el gusto y consideración de esos dos grandes escritores cubanos -el apóstol José Martí y Anselmo Suárez y Romero-.

En cuanto a su presencia y resonancia más allá de las fronteras locales, conviene mencionar el comentario del gran costumbrista español de finales de siglo. Galdós escribió, al acusar recibo del envío de Cecilia Valdés, que: "No creí que un cubano escribiese una cosa tan buena. Sin que pretenda pasar por competente en esa materia, debo manifestar a V. que aquel acabado cuadro de costumbres cubanas honra el -

idioma en que está escrito.<sup>12</sup>

El artículo de donde cito esta referencia discute, además, la posible huella de Cecilia Valdés en la Fortunata y Jacinto de dn. Benito Pérez Galdós.

Dejemos a los "galdosistas" y a los nacionalistas-cubanos que lo discutan, lo cierto de la cita es que, por confesión misma del impresionado escritor hispano -a pesar de sus manifiestos prejuicios etnocéntricos- la obra tiene la validez y el "arte" suficiente para trascender sus fronteras de tiempo y distancia; mismas que no hubiera podido pasar si su calidad o profundidad no hubiera pasado los límites del "folletín", calificativo que, más que nada, es una simple referencia a la técnica que escogió el escritor para configurar su proyecto narrativo, y cuya validez depende de si la obra es considerada como un todo, del cual no podemos aislar un elemento sin violentar el conjunto, o si, con fines subjetivistas y nada científicos, se toma uno solo de los aspectos que considera la novela de manera parcial.

Bien sea que se haga una cosa o la otra, es un hecho que, muy a pesar de sus impugnadores, la novela cumbre de Villaverde tuvo en su ámbito y fuera de él un significado tal que le permite ocupar un lugar especial en la historia litera

ria de la Isla y de las letras hispanas en general.

#### 4.3.2 Cecilia Valdés en el Contexto Actual.

Si el objeto único de este estudio hubiera sido rescatar una pieza narrativa dejada en el olvido para (bajo una perspectiva más científica y objetiva) señalar algunas pautas, en función de las cuales la obra mereciera ser considerada dentro de los anales de la historia literaria del idioma y del Continente, considero que semejante intento hubiera sido válido en alguna medida.

Sin embargo, el objeto de este estudio es algo más que un relato olvidado sobre los amores incestuosos entre un blanco rico y una mulata pobre. Como lo hemos visto antes, es todo un testimonio de las contradictorias consecuencias de la transición económico social de la Cuba del primer tercio del siglo XIX, en todos los órdenes de la vida social y cultural cubana.

Además, como lo afirma César Leante, "se puede decir que la nacionalidad cubana surge literariamente en Cecilia Valdés, e surge en las letras porque evidentemente ya ha hecho su aparición -o lo está haciendo- en la historia".<sup>13</sup>

En ese sentido, el mensaje de Cecilia Valdés es todavía actual, presente, palpitante. Y, por tal razón, el objeto de estudio que nos hemos propuesto tiene una validez singular para la primera formación socioeconómica latinoamericana que está luchando por cuajar el proyecto libertario de sus primeros próceres. No en balde Cecilia Valdés ha transitado de la letra a la música, y de allí al teatro, a la zarzuela, espacios en los cuales el pueblo puede identificarse con sus orígenes, con las raíces de su personalidad y de su identidad nacional.

Es también por ello que Salvador Bueno puede afirmar que: "Cecilia Valdés es el único mito literario que han conseguido crear nuestros novelistas".<sup>14</sup>

Porque, cuando una obra (mensaje-forma) se vincula en estrecha relación con el pueblo que ha servido como inspiración y sustrato a esa novela -y a su creador-, cuando ese pueblo se encuentra a sí mismo en el seno de esa narración, -no como un paisaje extraño, apenas digno de ser contemplado, sino, más bien, como el testimonio vivo y vibrante de una nacionalidad en formación- entonces esa novela, y su personaje central, se convierten en el digno símbolo de ese pueblo.

Como vuelve a señalar Leante: "...Cecilia Valdés -

es la nacionalidad cubana, porque la protagonista de Villaverde simboliza, en su carne y en su espíritu, la combinación racial y cultural que determina al ser cubano".<sup>15</sup>

De acuerdo con ello, así como un hombre no puede entender su personalidad, social y cultural, sin recurrir a su historia, uno no puede entender la historia de la formación de la identidad cubana sin primero acudir a las páginas de Cecilia Valdés. Es en esa medida que sostengo la validez del mensaje formalizado de la obra analizada en el presente estudio de tesis; y es en función de las consideraciones escritas en este último capítulo que se contestan las cuestiones abiertas en la primera parte de este trabajo, donde, frente a los burdos comentarios peyorativos de ciertos críticos esteticistas, y a los comentarios parciales de algunos sociólogos y literatos locales, propusimos un análisis integral de la Cecilia Valdés de Cirilo Villaverde.

No el "folletín" de unos, ni el documento para los otros, sino la particularidad estética a partir de la cual el poeta reflejó, de manera contradictoria, los crueles resultados de la transición de un tipo de estructura socioeconómica a otra.

De una estructura basada en el trabajo más o menos

libre de los colonos agrícolas y ganaderos, a una estructura capitalista, dependiente y agroexportadora, basada, como hemos repetido hasta el cansancio, en la inhumana superexplotación de la fuerza de trabajo.

Y es en esa medida que la obra merece ser considerada como obra de arte, como reflejo dialéctico de una sociedad en crisis, como un mundo literario que tiene validez en sí mismo, como obra individual que es, y, al mismo tiempo, en relación con el concreto social que la motiva y que, al encontrarse en ella, le confiere una nueva validez; la del mito literario y símbolo de una nacionalidad en formación.

## NOTAS AL CAPITULO IV

- 1.- Las citas de la obra, cuyas páginas aparecen entre paréntesis a lo largo de este apartado, corresponden a la siguiente edición de la novela: Villaverde, Cirilo. Cecilia Valdés. 2a. ed. est. crítico de Raymundo Lazo. México, Porrúa, 1979. 301 p. (Sepan cuantos...; 227).
- 2.- Lazo, Raymundo: "Estudio Crítico" en Villaverde, Cirilo - Cecilia Valdés. 2a. ed. México, Porrúa, 1979 (Sepan cuantos; 227) p. XXX.
- 3.- V. Nota de pie de página en: Villaverde, Cirilo. Cecilia Valdés o la Loma del Angel. La Habana, Instituto Cubano del libro: Ed. Huracán, 1972. II. p. 192.
- 4.- Villaverde, Cirilo, en "Prólogo", de 1979, a Cecilia Valdés o La Loma del Angel (Lima), Org. continental de los libros, s.a. p. 11.
- 5.- Young, R.J. La Novela Costumbrista... p. 36.
- 6.- Portuondo del Prado, Fdo. Historia de Cuba p. 310.
- 7.- Leante, C. "Cecilia Valdés espejo de la esclavitud" en revista Casa de las América 15: (89) p. 25.

- 8.- Cfr. en ibid.
- 9.- Villaverde, C. en "prol. cit". p. 12.
- 10.- En Dorr, N. "Cecilia Valdés ¿novela...?" en Unión 31 -  
(31-43) p. 159.
- 11.- Martí, José Obras Completas t.5 p. 242.
- 12.- Friol "La huella de..." Bohemia, s.p.i. p. 16.
- 13.- Leante, "Loc. cit". p. 23.
- 14.- Cfr. Leante "art. cit", p. 25.
- 15.- Ibid. p. 25.

## OBRAS CONSULTADAS

- 1.- Anderson Imbert, Enrique. Historia de la Literatura hispanoamericana. 2a. ed. T.I. México, F.C.E., 1970. 520 p. - (Breviarios no. 89).
- 2.- Benítez, José A. Las Antillas: Colonización, azúcar e imperialismo. La Habana. Casa de las Américas, 1977. 336 p.
- 3.- Franco, Jean. Historia de la Literatura Hispanoamericana. t. 7 tr. Carlos Pujol. Barcelona, Ariel, 1975. 476 p. - (Letras e Ideas: Instrumenta no. 7).
- 4.- Franco, José Luciano. Comercio clandestino de esclavos. - La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1980. 401 p. - (Nuestra historia).
- 5.- García Canclini, Néstor. Arte popular y sociedad en América Latina. México, Grijalbo, 1977. 287 p. (Teoría y praxis: 38).
- 6.- Goldman, Lucien. Para una sociología de la novela. tr. - Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz. Madrid. Ciencia Nueva, 1967. 240 p. (Colección Ciencia nueva no. 12).

- 7.- Guerra, Ramiro. Azúcar y población en las antillas. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1976. 299 p. (Ciencias Políticas).
- 8.- Kosik, Karel. Dialéctica de lo concreto. tr. Adolfo Sánchez Vázquez. México, Grijalbo, 1967. 269 p.
- 9.- Lazo, Raimundo. Historia de la literatura cubana. 2a. ed. México, UNAM, 1974. 313 p. (Textos universitarios).
- 10.- Le Riverend, Julio. Historia económica de Cuba. Barcelona, Ariel, 1972. 280 p.
- 11.- Le Riverend, Julio. Historia económica de Cuba. 4a. ed. - La Habana, Instituto cubano del libro: Editorial Pueblo y educación, 1974. 662 p.
- 12.- López Segre, Francisco. Cuba: Capitalismo dependiente y subdesarrollo (1510-1959). 2a. ed. México, Diógenes, - 1979. (Historia y Política no. 23).
- 13.- Lukacs, Georg. La novela histórica. tr. Manuel Sacristán. Barcelona, Grijalbo, 1976. 409 p. (Obras completas no. 9).
- 14.- Lukacs, Georg. Prolegómenos a una estética marxista. tr. - Manuel Sacristán. México, Grijalbo, 1965. 316 p. (Colec-

ción Norte).

- 15.- Martí, José. Obras completas t. 5. La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1963. pp. 241-243.
- 16.- Ortiz, Fernando. Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco. Barcelona, Ariel, 1973. 377 p. (Ariel quincenal No. - 80).
- 17.- Ortiz, Fernando. Los negros esclavos. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975. 525 p. (Pensamiento cubano).
- 18.- Perus, Francoise. Literatura y sociedad en América Latina: El Modernismo. 2a. ed. México, Siglo XXI, 1978. 139 p.
- 19.- Pierre-Charles, Gerard. 3a. ed. Génesis de la revolución cubana. México, Siglo XXI-I.I.S.-UNAM. 1980. 188 p.
- 20.- Portuondo del Prado, Fernando. Historia de Cuba: Hasta 1896. La Habana, Editora Nacional de Cuba: editora del Consejo Nacional de Universidades, 1965. 602 p.
- 21.- Sánchez, Luis Alberto. Proceso y contenido de la novela hispanoamericana. 3a. ed. Madrid, Gredos, 1976, 629 p. (Biblioteca románica hispánica no. 11).

- 22.- Sosa, Enrique. La economía en la novela cubana del siglo XIX. La Habana, Editorial Letras cubanas, 1978. 321 p.
- 23.- Young, Robert James. La novela costumbrista de Cirilo Villaverde. (tesis de maestría) México, UNAM. Fac. de Filosofía y Letras. 1949. 104 p.
- 24.- Villaverde, Cirilo. Cecilia Valdés: novela de costumbres cubanas. Estudio crítico de Raimundo Lazo. 2a. ed. México, Porrúa, 1979. 301 p. (Sepan cuantos no. 227).
- 25.- Villaverde, Cirilo. Cecilia Valdés o La Loma del Angel.- (Lima), Organización Continental de los festivales del libro, s.a. 443 p. (Primer festival del libro cubano).
- 26.- Villaverde, Cirilo. Cecilia Valdés o La Loma del Angel.- 2 T. Estudio crítico e introd. Esteban Rodríguez Herrera. La Habana, Instituto cubano del libro: Ediciones Huracán, 1972.

- 22.- Sosa, Enrique. La economía en la novela cubana del siglo XIX. La Habana, Editorial Letras cubanas, 1978. 321 p.
- 23.- Young, Robert James. La novela costumbrista de Cirilo Villaverde. (tesis de maestría) México, UNAM. Fac. de Filosofía y Letras. 1949. 104 p.
- 24.- Villaverde, Cirilo. Cecilia Valdés: novela de costumbres cubanas. Estudio crítico de Rainundo Lazo. 2a. ed. México, Porrúa, 1979. 301 p. (Sepan cuantos no. 227).
- 25.- Villaverde, Cirilo. Cecilia Valdés o La Loma del Angel. - (Lima), Organización Continental de los festivales del libro, s.a. 443 p. (Primer festival del libro cubano).
- 26.- Villaverde, Cirilo. Cecilia Valdés o La Loma del Angel. - 2 T. Estudio crítico e introd. Esteban Rodríguez Herrera. La Habana, Instituto cubano del libro: Ediciones Huracán, 1972.

## ARTICULOS CONSULTADOS

- 1.- Aguirre, Yolanda. "Leonardo Gamboa y la juventud cubana - de su tiempo". en Universidad de La Habana. La Habana, - vol. 32 no. 192 p. 147-161 oct-dic 1968.
- 2.- Alvarez García, Imeldo. "La Obra Narrativa de Cirilo Vi-- llaverde". en Unión, La Habana, vol. 15 no. 3-4 pp. 118 - 138 dic 1976.
- 3.- Bueno, Salvador. "Cirilo Villaverde y su novela máxima".- en Revista de la Biblioteca Nacional José Martí. La Haba- na, 17, vol. 68 no. 1 pp. 145-150 ene-abr 1975.
- 4.- Dessau, Adalbert. "Sociedad colonial y tradición narrati- va en América Latina". en Arte Sociedad Ideología. México no. 4 pp. 12-16 1977-1978.
- 5.- Dorr, Nicolás, "Cecilia Valdés" ¿novela costumbrista o no- vela histórica?". en Unión. La Habana, vol. 31 nos. 31-43 pp. ene-mar 1970.
- 6.- Friol, Roberto. "La huella de 'Cecilia Valdés' en 'Fortu- nata y Jacinta. ". en Bohemia. La Habana, (s.p.i.) p.16-20.

- 7.- Friol, Roberto. "La novela cubana en el siglo XIX". en Unión. La Habana, vol. 6, no. 4 pp. 178-207 dic 1968.
- 8.- Lamore, Jean. "Cecilia Valdés: Realidades económicas y comportamientos sociales en la Cuba esclavista de 1830". en Rev. Casa de las Américas. año 19 no. 110 p.p. 41-53-sep-oct 1978.
- 9.- Leante, César. "Cecilia Valdés, espejo de la esclavitud" en Rev. Casa de las Américas año 15 no. 89 pp. 19-25 mar-abr 1975.
- 10.- Peñalver Moral, Reinaldo. "¿Será esta la tumba de Cecilia Valdés?" en Bohemia. La Habana, vol. 66 no. 50 pp. 30-33 dic 13 1974.
- 11.- Perus, Françoise. "El concepto de realismo en Lukacs". en Revista Mexicana de sociología, no. 1 pp. 111-126 ene-mar 1976.
- 12.- Perus, Françoise. "La crítica contra la historia: acerca del proceso de la narrativa hispanoamericana", en Arte Sociedad Ideología. México, no. 4 pp. 29-47 1977-1978.

- 13.- Perus, Francoise. "Determinaciones y especificidad de las prácticas literarias". en Revista mexicana de Ciencia Política: Literatura y Sociedad. México, año 20, nueva-época no. 77 pp. 41-46.
- 14.- Rodríguez, Ileana. "Cecilia Valdés de Villaverde: raza, clase y estructura familiar". en Areito. N.Y., vol. 5. no. 18 pp. 30-36 1979.
- 15.- Sánchez, Julio C. "La sociedad cubana del siglo XIX a través de Cecilia Valdés". en Cuadernos Americanos. México, vol. 175 no. 2 pp. 123-134. mar-abr 1971.
- 16.- Torriente, Loló de 1a. "Cirilo Villaverde y la novela cubana". en Universidad de La Habana. La Habana, nos. 91-93 pp. 179-194 jul-dic 1950.