

## “IL MANZONI” EN *CECILIA VALDÉS*

*Cristina Guzzo*  
Arizona State University

A pesar de que Cirilo Villaverde confiesa en el prólogo a la edición definitiva de *Cecilia Valdés o la loma del ángel* de 1882 que Walter Scott y Alejandro Manzoni han sido sus modelos, no ha habido mayor trabajo crítico respecto a la presencia de estos autores en la novela. Sí se relaciona a *Cecilia Valdés* con la narrativa antiesclavista norteamericana en cuanto a la influencia de *Uncle Tom's Cabin* (1851-52), de Harriet Beecher Stowe, sobre el *corpus* abolicionista cubano que se inicia con *Sab* (1841), de Gertrudis Gómez de Avellaneda, y llega hasta *Francisco* de Anselmo Suárez y Romero (1880).

También se ha visto en Villaverde la presencia de James F. Cooper (Suárez-Murias 39), en *El Guajiro* (1842), que se compara por otra parte con *O Guarani* (1857), del brasileño José de Alençar. Estas asociaciones, en realidad, indican, la particularidad de que Cuba y Brasil, países que prolongaron en Latinoamérica su condición colonial hasta fines del siglo XIX, comparten con el sur de los Estados Unidos una economía de monocultivo basada en el trabajo manual de esclavos negros.

La *plantation* de azúcar, de algodón, de café, convertida en espacio utópico, profanado por la explotación inhumana del negro, se constituye así en el paisaje herido y transnacional en el cual se desarrolla la novela abolicionista, coincidentemente romántica, costumbrista y social. Hay disimilitud, no obstante, entre el realismo paternalista de *Uncle's Tom Cabin*, la base idealizante del indianismo brasileño (Sommer 1991), y el alegato erótico de *Cecilia Valdés*. Pero lo que pareciera caracterizar a Villaverde es la intención poética de elaborar una “novela histórica”: una estructura metafórica y realista a la vez, que representa a la Cuba colonial a través del concepto Manzoniiano de la función narrativa.

Si acordamos que el incesto sostiene la estructura en que se apoya *Cecilia Valdés*, éste podría interpretarse como metáfora de la sociedad esclavista, simbólicamente endogámica, cuyo resultado es trágico en el nivel de la subjetividad. Tal tesis se revela en la muy citada expresión del Alcalde de La Habana: “En todo país de esclavos no es uno ni elevado el tipo de moralidad; las costumbres tienden, al contrario, a la laxitud”

(333). La crítica de la esclavitud y la preocupación por la moral pública colocan a *Cecilia Valdés* junto a la narrativa latinoamericana de la Independencia, pero, como veremos, existen múltiples pruebas de que la novela ha sido gestada según el programa de unidad ético-estético desarrollado en *I promessi sposi* (1827), por Alejandro Manzoni. En efecto, si bien el conjunto de la literatura del siglo XIX se define por su tendencia al discurso historicista como búsqueda de identidad nacional, *Cecilia Valdés* plantea la cuestión de la novela histórica en sí misma. Este planteo consiste en la adopción que hace Villaverde de la poética de Manzoni como modelo literario e ideológico. Sin embargo, a pesar de esta íntima aproximación, *Cecilia Valdés* pone de manifiesto su emancipación del modelo europeo.

*I promessi sposi* fue conocida en los Estados Unidos en 1834 en traducción al inglés y su recepción la relacionó a Walter Scott: “[I]n his romantic writings, then, we would unhesitatingly term Manzoni the Walter Scott of the Italian poetry”, escribía un cronista del *American Monthly Magazine* en febrero de 1834 (cit. por Low 54). En esa época Villaverde reside aún en Cuba y en 1839 publica el cuento *Cecilia Valdés* en la revista *La siempreviva*. No es posible asegurar que Villaverde pudiera entonces identificarse con el historicismo Manzoni; por el contrario, esta primera versión de 1839 es un cuento breve, donde el contexto social si bien se percibe no se amplía. Con todo, no deja de inquietar la similitud del nombre de la protagonista —aunque las iniciales de Cecilia Valdés coinciden con las del propio Villaverde— y el de aquella criatura, para algunos críticos uno de los personajes más conmovedores de Manzoni, aquella Cecilia depositada por la madre en el carro funerario que recoge a las víctimas de la peste por las calles del Milán de 1630, en el capítulo treinta y cuatro de *I promessi sposi*. La Cecilia de Manzoni tiene unos nueve años y está en los brazos maternos, “*tutta ben accomodata, co’ capelli divisi sulla fronte, con un vestito bianchissimo, como se quelle mani l’avessero adornata per una festa promessa da tanto tempo*” (412). Esta composición de *pietà* se reitera en *Cecilia Valdés* en el motivo de la madre, o abuela Chepa, o nodriza negra María de la Regla, sosteniendo en brazos a Cecilia niña, escena que enfatiza su calidad de víctima, abandonada a su suerte por falta de reconocimiento paterno. Otra curiosa concurrencia, registrada por la crítica italiana Silvia Benso, es la semejanza de Cecilia como “belleza portadora de muerte y soledad” (39) con Cécily, la heroína mulata de *Mystères de París* (1842-43), de Eugène Sue, aunque esta publicación es posterior al cuento de Villaverde<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Benson sostiene, además, que el comienzo de *Cecilia Valdés* parece un calco de la escena inicial de *La cousine Bette* (1846) de H. de Balzac.

*Cecilia Valdés* como *I promessi sposi* fue publicada en sucesivas etapas, reescrita a lo largo de los años, concebida a partir de bocetos, de acuerdo al proyecto estético y pedagógico de Manzoni. Villaverde no deja lugar a dudas en cuanto a esta referencia, declarando en el prólogo de 1879 de *Cecilia Valdés*:

[A]l situar la acción de la novela en el teatro habanero de 1812 a 1831, no encontré personajes que pudieran representar con mediana fidelidad el papel, por ejemplo, [...] del pacato don Abundió, o del enérgico padre Cristóbal, o el santo arzobispo Carlos Borromeo; al paso que abundaban los que podían pasar, sin contradicción, por fieles copias de los Canoso, los Tramoyo y los don Rodrigo, matones, bravos y libertinos, cuya generación parece ser de todos los países y de todas las épocas. (70)

La falta de correspondencia entre el modelo literario ideal —ejemplaridad de *I promessi sposi* a través de prototipos históricos del humanismo italiano— y la realidad de La Habana, confrontan a Villaverde con el problema del realismo. Pero, importa ver aquí que Villaverde ha concebido un universo ético jerarquizado según el esquema de Manzoni a partir del cual juzga la situación colonial de Cuba. Tal ordenamiento le proporciona, además, un plan narrativo: "Hace más de treinta años que no leo novela ninguna —dice Villaverde en su prólogo— siendo Walter Scott y Manzoni los únicos modelos que he podido seguir al trazar los variados cuadros de *Cecilia Valdés* (77). La cita de Manzoni y Scott que muestra la vigencia del modelo europeo en la literatura latinoamericana, indica también "la intención de Villaverde de legitimar su escritura" (Ette 76).

En cuanto a Manzoni, sabemos que privilegió a la novela romántica y nacionalista como herramienta de afirmación y liberación patriótica: *I promessi sposi* es una inmensa metáfora —no sólo espiritual, en el sentido del Dante— sino de la edificación histórica de la unidad italiana. Manzoni ubica la acción en el siglo XVII durante la ocupación española de Italia; este desplazamiento temporal le permite denunciar las injusticias sociales que provoca la dominación extranjera sin referirse a su realidad contemporánea, en que Italia enfrentaba la invasión austríaca. El distanciamiento le es útil, además, por razones de censura: Manzoni como activista político, protegía su seguridad personal enmascarando la denuncia del presente por analogía con el pasado. Por otra parte, el procedimiento cumple con ciertas premisas caras al romanticismo como el retorno gótico al pasado y la recuperación de fuentes textuales. Manzoni, de acuerdo a Michelangelo Picone: "*Per arrivare a riconoscere i 'segni di vita della popolazione italiana' e poter quindi individuarne l'autentico carattere, bisog-*



*na sapere correttamente interpretare le cronache, le leggi, le lettere, le carte di privati*" (73). Tal erudición no sólo favorece la representación realista sino que, además, legitima la ficcionalización. Especialmente en este sentido, es decir, en la concepción de la novela como mecanismo historizante basado en la referencia fáctica y textual —Manzoni parte de su famosa fuente documental: la *Historia del milanés Giuseppe Ripamonti— I promessi sposi* se constituye en modelo privilegiado de *Cecilia Valdés*.

Villaverde recurre al texto, en efecto, para legitimar la "verdad" de lo narrado, intercalando reportajes periodísticos, comunicados oficiales, e incluso relatos orales, como el del abuelo. Del mismo modo, acude a veces a la intratextualidad en ciertos subterfugios retóricos no exentos de candor: "Dicha casucha la hemos descrito minuciosamente al final del capítulo II de esta verídica historia" (228), por ejemplo. Pero los axiomas de la novela, siguiendo a Manzoni, se establecen en base a la cita de fuentes culturales canónicas:

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 entendían por derecho únicamente aquello que no torcía el cumplimiento de sus pasiones y caprichos, el hombre-cosa de la antigua Roma tal vez no pensaba, era una máquina de trabajo. (*Cecilia...* 158).

Es claro el interés de Villaverde por alcanzar una mayor trascendencia histórica y política a medida que completa la versión definitiva de *Cecilia Valdés* a lo largo de los años. Si la trama inicial —asumiendo el cuento como prototexto de *Cecilia Valdés*— se circunscribía a la confrontación racial y al riesgo de consumación de incesto, la versión de 1882 se extiende a la descripción completa de cada capa social de Cuba, a la denuncia del esclavismo y de la burocracia colonial. La inclusión de los elementos históricos sigue básicamente la modalidad de Manzoni, esto es, se introducen como el contexto que envuelve las acciones de los personajes centrales. Por ejemplo: el relato del bloqueo inglés a un barco esclavista nos informa de la regular violación que cometían los traficantes cubanos al tratado entre España e Inglaterra de 1817, sobre prohibición del comercio de esclavos. El pasaje se motiva en que la embarcación pertenece al padre de Leonardo Gamboa, protagonista de la novela. Es éste el procedimiento central de *I promessi sposi*: Lucía y Renzo, obligados a expatriarse en diferentes pueblos y ambientes, son el hilo conductor que le permite a Manzoni describir la sociedad y los sucesos de la Italia del seiscientos.

Ahora bien, la escritura de *Promessi sposi* se ha interpretado como acto de afirmación patriótica, anuncio y construcción de la liberación y unidad italianas, logradas finalmente hacia fines del siglo. Del mismo modo,

*Cecilia Valdés* promueve el abolicionismo y la independencia de Cuba, aunque la publicación de 1882 llega después del debate abolicionista, pero antes de la independencia, que Villaverde, muerto en 1894, no alcanzó a ver. Ambas novelas, por otra parte, coinciden en la caracterización del enemigo común: el imperio español, a pesar de los dos siglos de diferencia en la ubicación temporal de cada texto. De hecho, tanto *Cecilia Valdés* como *Promessi sposi* describen la típica burocracia colonial, cuya característica es la formación de elites utilitaristas, marginalizantes del nativo y de la cultura popular. Sin embargo, existe una gran disparidad respecto al tipo de sociedad representada en cada novela, lo que fue, sin duda, la preocupación central de Villaverde tal como lo expresa en el prólogo a *Cecilia Valdés*.

Porque, si en Manzoni hay polos de resistencia nacional en cada estamento social, encarnados por personajes arquetípicos como el cardenal Borromeo —fundador de la primera biblioteca pública italiana—; el místico padre Cristóforo que inmola su vida atendiendo a las víctimas de la peste; el héroe cándido, Renzo, que se transforma en hombre a través de la novela, o fuerzas morales que actúan como antídoto del mal: el amor de Lucía y Renzo, amor entre campesinos que simboliza el futuro de la familia y el estado italiano; es decir, si la resistencia nacional se perfila a través de la alianza de clases, ¿cuál es en *Cecilia Valdés* el discurso que se opone a la opresión colonial?

Como hemos visto, Villaverde confiesa en su prólogo la decepción de no hallar en la Cuba de 1830 figuras edificantes que puedan servirle de ejemplo. No obstante, partiendo de su propia experiencia de lucha —que lo lleva al exilio en los Estados Unidos a partir de los conatos revolucionarios de 1840— Villaverde integra el ambiente hostil en que se inician las revueltas antiesclavistas e independentistas de mediados de siglo, desde una perspectiva autobiográfica. A pesar de ello, queda pendiente la tarea de rastrear en la novela la presencia de un discurso de resistencia estructural, su funcionamiento, su generación dentro de las variables de clase, genéricas y raciales, o su ausencia.

En *Cecilia Valdés* el discurso anticolonial y abolicionista está encarnado en el músico José Dolores Pimienta y su amigo, el sastre Uribe; ambos mulatos, pertenecen a la pequeña burguesía urbana de libertos que participan en el activismo político. Asimismo, el testimonio abolicionista está presente en los fragmentos *ex-cursus* del narrador (como en el relato de la fuga del negro cimarrón y su captura), en el alegato de la esclava María de la Regla —el personaje más rico para la crítica— y en el rechazo de la aristócrata Isabel Ilincheta a la rutinaria flagelación de esclavos practicada en la plantación de su novio, Leonardo Gamboa. Advertimos que la crítica del sistema aparece en figuras de diverso origen racial y



social, con lo cual podría inferirse que en Cuba se ha extendido la conciencia antiesclavista a un espectro amplio de la sociedad. Pero no ocurre tal cosa, ya que en el discurrir de la novela —y en este sentido se opera un cambio de signo respecto al patrón europeo— la resolución de los conflictos sigue la vía individual.

Así, Pimienta e Isabel Ilincheta, contrafiguras de la pareja incestuosa de Cecilia y Leonardo, no actúan finalmente de acuerdo a sus convicciones, sino que, como prueba de sus contradicciones de clase, Isabel sigue a Leonardo hasta el altar, y Pimienta, enamorado de Cecilia, mata a Leonardo más bien por un impulso pasional, de celos y deseos de vengar la deshonra de Cecilia, que por motivos políticos. La subjetividad de estos actos acrecienta el aislamiento de los personajes entre sí, o sea, de cada uno de los grupos sociales representados por ellos. Tal resolución constituye la contracara de la fórmula ideológica Manzoniana, pues su sustento es la alianza de clases.

La falta de una conciencia independentista común en la sociedad cubana de los años 30, coloca a la novela en un terreno ambivalente, ya que el historicismo nacionalista de Manzoni, escogido como modelo, se contradice con la realidad representada. Villaverde intenta suplir esta carencia con la inclusión de personajes reales ligados a la revuelta antiesclavista de 1844, como el poeta Juan Francisco Manzano y el músico Brindis. Pero el pasaje, una extrapolación temporal, ya que la novela termina en 1831, resulta un dato forzado de difícil integración narrativa. A diferencia de *Promessi sposi*, donde los sujetos históricos Federigo Borromeo o el “Innominato” son transformados en personajes activos, con la función de proteger a Lucía y Renzo —simbólicamente al pueblo italiano— Villaverde no involucra a los individuos reales en la trama de la novela:

Entre éstos podemos citar a Brindis, músico, elegante y bien criado; a Tondá protegido del capitán Vives, [...] que fueron comprendidos en la supuesta conspiración de la gente de color de 1844 y fusilados [...] a Juan Francisco Manzano, tierno poeta que acababa de recibir la libertad, gracias a la filantropía de algunos literatos. (*Cecilia...* 70-1)

Todos conocidos por Villaverde, partícipes como él de las tertulias de Del Monte, son presentados en galería de personajes sin una actuación que pudiera explicar —excepto Uribe, uno de los sublevados— la responsabilidad que les cabrá en los sucesos revolucionarios por los que serán fusilados en la vida real, dato que aporta la misma novela. La digresión, evidentemente una inclusión tardía, ha sido criticada con frecuencia como una falta de maestría narrativa. Según Ottmar Ette, la transgresión de los fundamentos narratológicos por la intromisión del registro auto-

biográfico ficcional, tiene como finalidad "aumentar la legitimación histórica y la credibilidad de lo narrado" (85). Pero el riesgo que corre en este caso la superposición del discurso "histórico" con el ficcional, sin integrarse ambos ni fáctica ni temporalmente, es que el pasaje no amplía la información y produce un efecto híbrido que resta verosimilitud al discurso antiesclavista en particular.

Murray Low, en su crónica de la recepción de *I promessi sposi* en los Estados Unidos, destaca que la columnista Elizabeth Ellet enfatizó en su publicación del *American Monthly Magazine* de 1834, su preferencia por los personajes de don Abbondio, el "Innominato", Borromeo, frá Cristóforo y Gertrude (cit. por Low 54), de lo cual resultó la popularización de los mismos. Curiosamente, todos en algún momento figuras protectoras de Lucía en la novela de Manzoni, son, la mayoría de ellos, mencionados por Villaverde como modelos "faltantes" en Cuba. Presentes por ausencia podría decirse, estos personajes subrayan la patética soledad de Cecilia Valdés. Pero Villaverde, en cambio, es fiel al modelo Manzoniano en la reproducción de escenas completas cuya fuente se encuentra en *I promessi sposi*. Una enumeración incluiría el encierro de Cecilia con las monjas de la Casa de Recogidas con la finalidad de alejarla de Leonardo, que tiene su antecedente en la reclusión de Lucía en el monasterio de Monza para escapar de don Rodrigo; el entierro de la abuela Chepa con su procesión callejera interrumpida por un hecho policial, cuyo modelo está en las tenebrosas descripciones de Manzoni de los cortejos fúnebres milaneses. También las dantescas escenas que retratan a las víctimas de la peste, yacentes sobre el piso del hospital público, reaparecen en las detalladas descripciones de Villaverde de las sesiones de tortura en el ingenio azucarero de los Gamboa. Ciertamente, los paralelos son numerosos, pero interesa contrastar aquí cómo la novela de Villaverde actúa como espejo deformante de esas escenas y en consecuencia, de la propuesta de Manzoni, al apropiarse de la materialidad cubana.

En líneas generales, Villaverde sigue básicamente el plan novelístico de Manzoni que es muy simple y se articula sobre un triángulo primitivo constituido por dos aliados y un oponente; las peripecias sufridas por estos tres personajes abren la acción al contexto social. Tal estructura básica en *I promessi sposi* es la siguiente:

don Rodrigo

Lucía                  Renzo

Don Rodrigo, representante del orden feudal, colonial y machista, cuyo nombre es un indicio de la tradición española, le permite a Manzoni no ahorrar su crítica política. Don Rodrigo (una formulación donjuanesca),

persigue caprichosamente a Lucía para hacerla su amante, impide su boda con Renzo, y altera la paz y tranquilidad del pueblo. Cada uno de estos tres personajes tiene su corte de coadyuvantes y oponentes que, multiplicándose, adensa el tramado narrativo, social y filosófico de la novela. Se advierte una simplificación en la base de esta estructura que obedece, no casualmente, al corte de neta estratificación feudal.

En Villaverde el punto de partida triangular es idéntico:

Leonardo

Cecilia      Pimienta

También Leonardo ocupa el lugar del poder colonial, del orden patriarcal y machista; también Cecilia y José Dolores Pimienta son de extracción popular. Pero en Villaverde esta estructura se complica desde su génesis porque no hay alianza posible entre ninguno de los términos. En abierto contraste al esquema didáctico-político de Manzoni, en el cual el pueblo —idealizado también desde el romanticismo— como base del triángulo, encarna la resistencia contra el oponente agresor, el triángulo amoroso de *Cecilia Valdés* es insoluble y se resuelve trágicamente.

En *Cecilia Valdés* las contradicciones raciales hacen imposible la reunión del deseo: Cecilia desprecia a Pimienta porque es mulato y ama a Leonardo porque es blanco; Leonardo desprecia a Cecilia ya que, aunque parece blanca, es mulata, y aunque la desea, no la ama: “Con todo, no la amo, [...] es mi tentadora, un diablillo en figura de mujer, la Venus de las mulas...” (183).

Villaverde cierra aún más la estructura con el hecho de que Cecilia y Leonardo, que tienen una hija bastarda por quinta generación, son hermanos sin saberlo “aunque todo el resto de la novela sí lo sabe” (Sommer, 1993). La rigidez insoluble de *Cecilia Valdés* se constituye en contracara de la propuesta de Manzoni puesto que *Promessi sposi* proyecta una sociedad en movimiento hacia su liberación, mientras Villaverde metaforiza el estatismo de la sociedad esclavista, en una novela definida por él mismo como pesimista.

*Cecilia Valdés* muestra cómo la mercantilización de una raza ha creado una nueva instancia de identidad genérica, representada por la línea matrilineal de mestizas bastardas, cuya dinámica generacional se asienta en la utopía de la creciente blanquitud. En este discurso, donde la mulata vive entre la negación del pasado y el temor al “salto atrás”, o sea, a la reaparición de la negritud en los hijos futuros, el valor privilegiado no es ya el amor, sino el “ser blanco”. En consecuencia, al no haber encuentro amoroso a causa de las insuperables divisiones raciales, los individuos no



concretan alianzas y de este modo desaparece en *Cecilia Valdés* la función ejemplarizadora del modelo europeo.

Si atendemos al valor simbólico de los nombres —igualmente en Manzoni: Lucía, Abbondio— la esclava María de la Regla Santa Cruz refiere a la tradición marianista católica (Williams, Luis), y “resume una contradicción, puesto que representa a su vez, como negra, el erotismo diabólico y a la Virgen María como madre espiritual para múltiples sujetos, incluso blancos como Adela Gamboa [...], rompiendo así con su valor económico de esclava” (Williams 75)<sup>2</sup>. Además, la Virgen de la Santa Cruz es la patrona de La Habana, con lo cual María de la Regla sintetiza el rol materno de la novela. Rol que es paradigmático en *Cecilia Valdés* como lo es también en *I promessi sposi*, porque la figura de la madre articula las categorías de raza y clase en ambas novelas, pero con signo diferente, frente al problema común de la subyugación colonial.

En *Cecilia Valdés* el lugar de la madre es, en general, un vacío; la madre no tiene oportunidad de ejercer su función: Cecilia, cuando nace, es separada de su madre, Charo Alarcón, quien enloquece por ello y permanece encerrada en un manicomio durante toda la novela. Cecilia desconoce su existencia y la madre no puede reconocerla, como tampoco a su propia madre, Chepilla, a causa de su demencia. Asimismo María de la Regla, aunque condensa todos los atributos maternos —o por ello— es exiliada a la plantación por la señora de Gamboa y separada de sus hijos. Por último, doña Rosa Gamboa, única madre de la novela que convive con los hijos, en su obsesión por procurar un futuro brillante para su hijo, precipita con sus manipulaciones la destrucción de Leonardo. La maternidad deviene de este modo una función ausente y la imposibilidad de su ejercicio causa, por último, la destrucción de las mujeres.

Metonímica de la representación de la patria, la figura de la madre proporciona en *Cecilia Valdés* un diagnóstico de la esterilización social de la Cuba colonial. En Manzoni, por el contrario, Agnese, madre de Lucía, es capaz de atravesar todo el país para acudir en auxilio de la hija y es considerada “símbolo de Italia” por su energía protectora, su extraversión y su habla dialectal. Agnese se constituye en polo de resistencia popular contra las amenazas que se ciernen sobre la patria, sea la dominación extranjera, el abuso feudal o el mismo castigo bíblico de la peste; aquí las generaciones —la raza— se solidarizan, y se exhiben cultural-

<sup>2</sup>María Teresa Aedo en “Cecilia Valdés: diosas, vírgenes y madres en la identidad mestiza de Cuba” dice que María de la Regla es identificada con la Virgen María bajo la imagen de Madre Dolorosa, “cuyos signos por excelencia son la leche y las lágrimas” (17).

mente intactas. La ejemplaridad Manzoniense se corona con la salvación de Lucía —futuro del pueblo italiano— gracias a la protección que recibe de todos los sectores sociales: los parientes campesinos, el oficioso sastre Canosa y familia —reproducido fielmente por Villaverde en la sensata pareja de Uribe y su esposa— la Iglesia, a través de sus diferentes jerarquías; y la nobleza, en la conversión cristiana del “Innominato”. Pero también Lucía escapa del asedio de don Rodrigo porque acepta y ama a Renzo, su igual; uniendo lo individual y social *Promessi Sposi* crea la alegoría triunfal de Italia.

Desde estas voces positivas, Manzoni denuncia la corrupción enquistada en el poder a través de diversos enredos argumentales. *Cecilia Valdés* reproduce el esquema, aunque se limita al ambiente de Cecilia, o sea, a la capa media urbana formada por mulatos libertos, único sector en que Villaverde pareciera depositar esperanzas. Pero la economía Manzoniense difiere fundamentalmente de *Cecilia*... en el hecho de que los malvados reciben siempre su castigo, aunque también —según el orden místico de Manzoni— pueden ser salvados por la “Providencia”. Don Rodrigo y sus secuaces mueren victimizados por la peste; el “Innominato” se redime por la Gracia —aunque Manzoni confiesa apoyarse en datos históricos<sup>3</sup>. En realidad, la conversión del “Innominato”, un personaje legendario, miembro de la familia Visconti, que se convierte en piadoso *Signore* después de haber sido un temible bandido, sirve a la novela para confirmar la tesis de Manzoni sobre la unidad de clases bajo la protección divina. La alegoría religiosa y social se extiende así al campo de la propuesta política.

La unidad del proyecto político y el proyecto poético, globalidad del artefacto artístico Manzoniense, orientan la escritura de *Cecilia Valdés* en una operación que, en los términos de Larry H. Peer: “*serves to prove Romantic esthetics view that the novel is a compendium of the whole spiritual life of an individual*” (26). Tal propuesta en *Cecilia Valdés* cumple con un objetivo historicista, alcanzando el estatus de novela nacional para la literatura cubana del siglo XIX. Pero el discurso histórico de *Cecilia Valdés* desmiente el ideario pedagógico de Manzoni, con quien Villaverde se identifica desde la perspectiva romántico-patriótica. Y esto es así, por una parte, porque Villaverde está ya más cerca del realismo de fin de siglo

<sup>3</sup>La reconstrucción histórica del siglo XVII y el relato de la vida de numerosos personajes de *I Promessi Sposi* son tomados por A. Manzoni de la *Historiae Patriae* de Giuseppe Ripamonti (1573-1643) canónico, profesor de literatura latina en el Seminario Mayor de Milán. El personaje del “Innominato”, llamado también Conde del Sagrario en *La Monaca di Monza* (1827), se inspira en uno de los señores de la familia Visconti según la *Historiae* de Ripamonti.



cuando publica su novela, y, además, porque al hacerse cargo de todas las contradicciones de la Cuba esclavista asume el discurso de la "barbarie" americana, o sea, de polo de oposición al modelo Manzoni que, en estos términos, equivale al discurso de la civilización. Si Manzoni, preocupado por la moral pública, puede analizar en *Storia della collona infame* (1823/27) la evolución del discurso jurídico sobre la tortura desde el Derecho Romano hasta su tiempo, Villaverde empieza por reclamar un espacio donde pueda comenzarse a escribir la ley.

La sociedad esclavista de Cuba es el factor que derrumba la preceptiva Manzoni de la que parte *Cecilia Valdés*, ya que, aunque Villaverde sigue paso a paso en la *histoire* el modelo adoptado, el esclavismo ha alterado los valores paradigmáticos en los cuales se asienta la concepción ético-estética de Manzoni. Si el encuentro de Lucía y Renzo cierra el final feliz de *Promessi sposi*, *Cecilia Valdés* termina en crimen y locura. Villaverde no sólo muestra la realización imposible del amor, sino que denuncia los nacimientos clandestinos como patrón de las relaciones interraciales en una sociedad de castas. Dentro de esta opresiva jerarquía, el sujeto no puede alcanzar autonomía ni calidad de "héroe" —Pimienta comete un crimen; Cecilia enloquece— al ser valuado como mero índice de color. Así, para el código simbólico que rige cada novela, el signo triunfal que sella la unión de Lucía y Renzo en el universo Manzoni se transforma en impotencia y en la equiparación entre mujer y esclavo en *Cecilia Valdés*.

El marco patriarcal en que se desenvuelven ambas novelas permite, sin embargo, la realización de la femineidad de Lucia dentro del matrimonio y del concepto de virtud; en Villaverde, en cambio, la heroína "se pierde" por falta de reconocimiento social. Pero no sólo la mulata es frustrada en su femineidad; en *Cecilia Valdés* todas las mujeres se unifican en un mismo destino de encierro: Cecilia y su madre en el manicomio; María de la Regla en la plantación e Isabel Ilincheta en el convento. El encierro de Cecilia por su padre, aduciendo libertinaje e insania —coincidente con la afirmación de Michel Foucault sobre la existencia de esta práctica en Europa a partir del seiscientos— repite la representación de la Gertrude de Manzoni, obligada por su padre a recluirse en un monasterio con el objeto de no dividir el patrimonio familiar, so pretexto de su deshonor, por haber enviado una inocente carta a un paje de la casa. En Villaverde, "mientras Cecilia representa el ámbito de la ilegalidad y la sexualidad, Isabel Ilincheta encarna la racionalidad y la espiritualidad cristiana" (Aedo 15); con lo cual advertimos otro paralelo paradójico entre Villaverde y Manzoni porque, mientras la novela italiana critica enérgicamente el resultado de la práctica ejercida por la alta burguesía del siglo diecisiete, de excluir a las hijas en el convento, a través del episodio de Gertrude,



la monja de Monza<sup>4</sup>, *Cecilia Valdés* recurre aún a esta salida, realzando a Isabel Ilincheta como representante de la cultura europea, aun en su decisión de hacerse monja.

El rol estereotípico de la mujer está ligado en *Cecilia Valdés* a la complejidad de la macrohistoria, por ello no prospera el amor leal y la conciencia de clase de Pimienta frente al deseo ciego de Cecilia, “símbolo de Cuba”, de acceder a la blanquitud renegando de sus orígenes. Por otra parte, la descripción del trato inhumano que reciben los esclavos y los alegatos *ex cursus* que denuncian la opresión ejercida sobre la isla, se originan generalmente desde la ambientación natural, en la plantación de caña de azúcar. Sin embargo, el vigoroso marco natural, emblemático de la literatura romántica de América, no es aquí un agente de barbarie sino su víctima: la codicia del colono reduce la tierra a mercancía tanto como a los hombres y mujeres. Al religar la esclavitud y el cuerpo de la mujer con la condición colonial de la patria, Villaverde establece un discurso moderno.

*Cecilia Valdés* exhibe un sujeto femenino alienado, resultado de las contradicciones del sistema racista y colonial; la obcecada conducta de Cecilia, fiel cumplimiento del mandato matrilineal, revela también la introyección de su poca autoestima, típica del sujeto subyugado. Cecilia insiste en un matrimonio imposible pues “debería saber” (Sommer 1993) que es medio hermana de Leonardo Gamboa; pero, aunque no lo fuera, “debería saber” que no es posible para una mulata de La Habana de 1830 casarse con un señorito a punto de adquirir título de Conde. Silvia Benso nota que: “è la rigidità della struttura sociale, ancor più dell’incesto, il diaframma che impedisce l’unione tra la mulata e l’uomo bianco” (46). El incesto, admite Benso, articula la intriga de la novela pero, “lo más significativo es la lucha de clases en que se desenvuelven las relaciones eróticas entre los diferentes grupos raciales” (44) Maureen Shea, por su parte, afirma que “en algunos estudios recientes se hace obvio que el autor, Villaverde, [...] reproduce varios estereotipos asociados con la inferioridad de los negros” (77).

En tal caso, es fácil advertir que la obstinación de Cecilia (¿“estereotipo asociado con la inferioridad de los negros”?) la configura como un personaje rígido, pero el apellido Valdés, tomado de la institución de expósitos donde Cecilia fue criada, sintetiza a “todos” los hijos no reco-

<sup>4</sup>Manzoni noveliza en el personaje de Gertrude la vida de Marianna de Leyva, hija del Conde de Leyva, de quien habla Ripamonti en *Historiae Patriae*, Decades V, Lib VI, Cap. III. Consagrada hacia 1591 con el nombre de Virginia María fue responsable de una serie de delitos en complicidad con su amante, quien vivía próximo al convento. Al ser descubiertos Marianna Leyva fue encarcelada por trece años y el amante ejecutado. (*La Signora di Monza* 220).

nocidos del sistema, trascendiendo así la crítica de Villaverde la distinción genérica. Contrariamente a *I promessi sposi* donde la madre (patria), es un elemento unitivo de fortalecimiento social, *Cecilia Valdés* presenta la repetición en cadena de la figura de la madre (mujer/esclavo) humillada. En consecuencia, si la novela histórica es ejemplar y didáctica en Manzoni, en Villaverde resulta la puesta en escena del discurso social de Cuba de la primera mitad del siglo XIX.

En el ochocientos Manzoni programó la unificación lingüística de Italia que hiciera efectiva Benito Mussolini en 1930. A pesar de no iniciar la discusión, pues la *questione della lingua* fue una preocupación italiana desde el Renacimiento, Manzoni se constituye en bastión de la unidad lingüística a través de la elección del dialecto florentino como norma nacional. *I promessi sposi* alegoriza esta política a través de la "educación lingüística de Renzo" quien, desde un habla campesina: "*Lei m'ha da scusare: noi altri poveri non sappiamo parlar bene*" (35), accede al uso de la lengua culta, lo cual coincide con su madurez como hombre y su inscripción en la legalidad nacional. La parábola iniciática de Renzo, no obstante, muestra su estigma en el punto de partida, ya que la reproducción realista del dialecto se infiere como un estadio cultural inferior, a superar. En *Cecilia Valdés*, de todos modos, no hay tal pasaje, sino más bien se representa la situación contraria en el habla correcta, "superior para una negra" de María de la Regla: "por haber crecido en la casa de los condes de Jaruco"; hecho que, lejos de favorecerla, es un factor inquietante para sus amos.

La crítica de *Cecilia Valdés* reconoce la existencia de una práctica estigmatizante en la reproducción del habla vulgar de los negros (Gelpí, Shea). Julio Ramos afirma que en el centro del proyecto de la novela abolicionista encontramos la "barbarie del otro" en su ininteligible lenguaje, en el dialecto del negro como lengua "menor". Es "en el silencio del otro", dice Ramos, donde justamente se asienta la consolidación nacional, colocando al subalterno "fuera de los límites del intercambio verbal racional, marginado de la lengua nacional" (31). Esta representación se opone al ideario de Manzoni, para quien el acceso al lenguaje general y con ello a la nación, no sólo es posible sino necesario.

En *Cecilia Valdés* el silencio del otro es dominante y simbólico a partir de que la trama se teje en torno a un secreto: que Cecilia es hija natural de don Cándido Gamboa es lo "no dicho" hasta el final de la novela. Chepa "se lleva el secreto a la tumba" (284). Quien habla y por quien se revelan las verdades de la novela es María de la Regla (Sommer 1993, 243) pero, a pesar de que se expresa en un perfecto castellano, sus palabras se invalidan (Sommer 1994, 226) por ser las de una esclava.

*Cecilia Valdés* deforma así su especularidad; si *I promessi sposi* promete el ascenso de clase —futuro de la realización nacional— en Villaverde tal pasaje no aparece como posible. Lejos de beneficiarla, la competencia lingüística no salva a María de la Regla de “la barbarie del otro”. ¿No es acaso en la representación de ese otro y de las causas de su discriminación, que se condensa el discurso latinoamericanista de Villaverde? En contradicción con su modelo europeo al impregnarse de la realidad local: el esclavismo y colonialismo de Cuba, *Cecilia Valdés* muestra el proceso de apropiación y transformación del discurso europeo del siglo XIX, realizado desde la periferia.

#### OBRAS CITADAS

- AEDO, MARÍA TERESA. “*Cecilia Valdés*: diosas, vírgenes y madres en la identidad mestiza de Cuba”. *Acta literaria*. 20 (1995): 5-22.
- BENSO, SILVIA. “Un desiderio di realtà. (Note su <Cecilia Valdés> di Villaverde)”. *Letterature d’America*. 4.16 (1983): 33-48.
- ETTE, OTTMAR. “‘El realismo, según lo entiendo’: sobre las apropiaciones de realidad en la obra de Cirilo Villaverde”. *Apropiaciones de la realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*. Frankfurt: Editionen der Iberoamerica, 1994. 75-89.
- GELPÍ, JUAN. “El discurso jerárquico en *Cecilia Valdés*”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 34 (1991): 47-61.
- HALL, ROBERT A. JR. “The ‘Soluzione Manzoni’ a Century Later”. *The Reasonable Romantic. Essays on Alessandro Manzoni*. Sante Matteo et al. ed. New York: Peter Lang, 1986, 95-101.
- LOW, MURRAY R. “Manzoni in the American 1830’s”. *The Reasonable Romantic. Essays on Alessandro Manzoni*. Sante Matteo et al. ed. New York: Peter Lang, 1986, 49-72.
- LUIS, WILLIAM. “*Cecilia Valdés*: el nacimiento de una novela antiesclavista”. *Cuadernos hispanoamericanos*. 451-52 (1988): 187-93.
- MANZONI, ALESSANDRO. *I promessi sposi*. Milano: Mursia, 1984.
- PEER, LARRY A. “The Reasonable Romantic”. *The Reasonable Romantic. Essays on Alessandro Manzoni*. Sante Matteo et al. ed. New York: Peter Lang, 1986, 21-45.
- PICONE, MICHELANGELO. *Il mito della Francia in Manzoni*. Roma Bulzoni, 1974. 21-32.
- RAMOS, JULIO. “Faceless Tongues: Language and Citizenship in Nineteenth-Century Latin America”. *Displacements*. Angelika Bammer ed. Bloomington: Indiana UP, 1994. 25-46.
- SHEA, MAUREEN E. “La opresión racial y sexual en dos escritores cubanos del siglo XIX: *Sab* (1841), de Gertrudis Gómez de Avellaneda y *Cecilia Valdés* (1882), de Cirilo Villaverde”. *Secolas*. 25 (1994): 72-79.
- SOMMER, DORIS. “Cecilia no sabe, o los bloqueos que blanquean”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 38 (1993): 239-48.
- . *Foundational Fictions*. Berkeley: U of C Press, 1984.
- . “Who Can Tell? Filling in Blanks for Villaverde”. *American Literary History*. 6.2 (1994): 213-33.
- SUÁREZ-MURIAS, MARGUERITE C. *La novela romántica en hispano-américa*. New York: Hispanic Institute in the United State, 1963.
- VILLAVERDE, CIRILO. *Cecilia Valdés o la loma del ángel*. La Habana: Editorial de arte y literatura, 1974.
- . *Cecilia Valdés*. La Habana: Editorial de arte y literatura, 1974, 387-417.



WILLIAMS, LORNA. "The representation of the Female Slave in Villaverde's *Cecilia Valdés*".  
*Hispanic Journal*. 14 (1993): 73-89.

ABSTRACT

Adhiriéndose al modelo histórico-romántico de Alejandro Manzoni, Cirilo Villaverde sigue con fidelidad la estructura narrativa de *I Promessi Sposi* en *Cecilia Valdés*. Sin embargo, el racismo y la dependencia colonial de Cuba son factores que ponen en crisis la validez del modelo central y proporcionan la particularidad del discurso latinoamericanista.

*Closely adhering to the romantic model set by Alessandro Manzoni, Cirilo Villaverde follows with consistency the narrative structure of "I Promessi Sposi" in Cecilia Valdés. However, racism and the colonial dependency of Cuba are factors which call in question the validity of the central model and establish the particularity of the Latin American discourse.*