

## **La “cuna” como el origen que se disipa en *Cecilia Valdés***

**Laura Posternak**

**Universidad de Buenos Aires**

### **Resumen**

*Cecilia Valdés* (1882) hace referencia a un contexto histórico específico (Cuba entre 1812 y 1831). Si bien está escrita bajo el canon realista, la novela problematiza la separación entre realidad y apariencia a partir de la desestabilización de ciertos patrones vinculados a las razas, la identidad y los parentescos. Además, la voz narradora, lejos de afiliarse a la tradición omnisciente, alude a lo evidente como si no pudiera verse.

En esta línea, temas como la orfandad y la ruptura – adulterio mediante- de lazos vinculados a determinadas posibilidades de familias permiten problematizar aún más las categorías del ser y el parecer. Como un reverso de las separaciones, la cuestión del baile –de la “cuna”- es sugerente para observar otros modelos de unión alternativos; y aquí aparece el peligro del incesto.

Los siguientes puntos oficiarán como ejes en este trabajo:

-El *hogar* como espacio simbólico de inclusiones y exclusiones en el marco de un intento por representar la (inestable) identidad nacional.

-La *orfandad* como metáfora central: la “cuna” –como hogar de huérfanos- y el baile –denominado del mismo modo- configuran una red de significaciones que vale la pena abordar.

-Las figuras de movimiento -como los recorridos, la música y el baile- contra la demanda de lo puro y lo estanco.

### **Palabras claves**

Origen- orfandad- baile- movimiento- crisis de la visibilidad-

Cirilo Villaverde escribe, como nos lo comenta en el prólogo a la edición definitiva de 1882<sup>1</sup>, *Cecilia Valdés* bajo la (pretendida) estética del realismo. De todos modos, más allá de este deseo de “mímesis” de la realidad que aspira a poder representar la totalidad<sup>2</sup> de la sociedad cubana en un contexto socio-histórico específico (que va de 1812 a 1831<sup>3</sup>)<sup>4</sup>, me propongo una exploración de las grietas de esta construcción.

En principio, si para el realismo decimonónico es fundamental la separación dicotómica entre realidad y apariencia<sup>5</sup>, el texto la problematiza a partir de la desestabilización y puesta en crisis de ciertos patrones, vinculados a las clasificaciones de las razas y los parentescos<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> La primera versión sale publicada en Cuba 1839 en la revista *La Siempreviva* en forma de cuento. Ese mismo año, publica la novela, cuya versión definitiva saldrá, más de cuarenta años después, en 1882 desde el exilio, en Nueva York. En su prólogo, relata su angustiada condición de exiliado político en su lucha por Cuba. Allí señala que la patria “demandaba (...) la fiel pintura de su existencia (...) antes que su muerte o su exaltación a la vida de los pueblos libres, cambiaran enteramente los rasgos característicos de su anterior fisonomía” (1981:5). Y continúa: “lejos de inventar (...) he llevado el realismo, según entiendo, hasta el punto de presentar los principales personajes de la novela con todos sus pelos y señales” (6)

<sup>2</sup> Totalidad inabarcable ya que, como señala Hayden White: “Cada narrativa, por aparentemente ‘completa’ que sea, se construye sobre la base de un conjunto de acontecimientos que pudieron haber sido incluidos pero se dejaron fuera; esto es así tanto con respecto a las narraciones imaginarias como las realistas” (1992: 25)

<sup>3</sup> Período que abarca fechas claves para la historia cubana como el tratado que se firma en 1817 entre Inglaterra y España prohibiendo el comercio de esclavos y la sublevación de Aponte en 1812. Agregamos que Cuba todavía era colonia de España. No había alcanzado la independencia política y su economía basaba el lucro en la esclavitud. Pero pese a este contexto marcado por un gobierno colonial racista, el libro da claras muestras de una riqueza cultural propia. La música, en este punto, juega un rol determinante.

<sup>4</sup> Pero, como sugiere Hayden White (1992), los acontecimientos reales no hablan por sí solos. La narrativa, va a decir, se problematiza cuando deseamos dar a los acontecimientos reales la forma de un relato. Desde esta perspectiva, se desprende una pregunta: ¿en qué consiste la necesidad de dar a los acontecimientos un aspecto de narratividad? En principio, sucede que sólo así los acontecimientos se revelan como dotados de un orden de significación que no poseen como mera secuencia y este valor surge del deseo de que los sucesos revelen la coherencia de una imagen de la vida que es imaginaria.

<sup>5</sup> “Los novelistas del siglo XIX- señala Leo Bersani (1973)- no sólo están de acuerdo sobre la omnisciencia de los narradores sino también con relación a preservar la ilusión de realidad”. Bersani, entonces también comenta que la literatura realista reposa sobre la necesidad de esas fronteras que separan ilusión de realidad. Ya veremos como la realidad queda deformada por la ilusión; así como también, la parcialidad atenta contra todo sesgo de omnisciencia.

<sup>6</sup> En el capítulo II de la primera parte, el narrador se pregunta sobre Cecilia: “¿A qué raza, pues, pertenecía esta muchacha? Difícil es decirlo. Sin embargo, a un ojo conocedor no podía esconderse (...) Su sangre no era pura y bien podía asegurarse que allá en la tercera o cuarta generación estaba mezclada con la etíope” (17). Pero también en el capítulo V de la cuarta

A su vez, la voz narradora en tercera lejos de su previsible efecto de objetividad alude a lo evidente como si no pudiera verse<sup>7</sup>. Tal como lo señala Doris Sommer (2005), el narrador blanco, “quien constituye la principal fuente de información sobre la trama de *Cecilia Valdés* se hace el tonto” (268). Lo que significa, continúa, “una disfunción en la tradición del narrador omnisciente” (ídem). Este “desarreglo” enfatiza el desfase entre “lo que se ve y lo que es” en la representación de un contexto en el que las formas engañan y dan lugar al equívoco (hasta el punto de alcanzar el incesto).

Ahora bien, para abordar este trabajo tendré en cuenta los siguientes puntos que oficiarán de ejes para ordenar el análisis (aunque sean porosos entre sí):

1-Las características del *hogar* como espacio simbólico de inclusiones y de exclusiones. Observaremos, por ejemplo, los contrastes entre el hogar de Cecilia y Leonardo (su amante y medio hermano); los diversos modos en el que esas casas se conectan con el afuera, a partir de sus habitantes y sus marcos: sus puertas y ventanas.

En la novela predominan los espacios domésticos cerrados y el narrador observa el espacio público, las calles, como un peligro (Gelpí, 1991). Desde esta perspectiva, estas cuestiones se conectan con el último eje de análisis: el movimiento y las transformaciones; su contrapunto: las instituciones que encierran, contienen y reprimen.

2- La *orfandad* como metáfora de importancia central. Dos espacios en la novela reciben paradójicamente el mismo nombre: “cuna”. Así se llama tanto el hogar de niños huérfanos de donde viene Cecilia, como el baile donde el personaje se luce. Ambos espacios comparten un mismo significante que se desliza y configura una red de significaciones que vale la pena abordar: “familia”, “linaje”, “origen” o “procedencia” resuenan, y abren paso para pensar otra de las *estrategias textuales* que permite

---

parte: “Es pobre, sí, pobre, pobrecita, y de color, aunque pasará por blanca donde quiera que no conozcan sus antecedentes (...)” (371) O, en el capítulo VIII, Doña Rosa, criolla y esposa de Don Cándido, advierte sobre él: “(...) tu padre, por ser español, no está exento de la sospecha de tener sangre mezclada (...)” (59). Ejemplos como éstos nos permiten observar esta problematización que el texto plantea con relación a la pregunta de ¿qué es lo que se ve cuándo se ve? Por un lado, entonces, nos resuena el refrán de “las apariencias engañan”. Por el otro, tenemos un narrador y algunos personajes que simulan no ver (o escuchar) lo evidente, los lazos familiares de Cecilia. A su vez, resulta interesante como estas cuestiones se conectan con el tema del “origen” y de la “identidad”.

Con relación a esta problemática entre la realidad y la apariencia, Juan Gelpí señala que “Cecilia, más que un personaje completo o bien delineado, es una especie de espejismo: se construye a partir de una tensión entre el ser y el parecer” (1991: 54)

<sup>7</sup> Leemos, al respecto, un fragmento paradigmático en la novela: cuando se conversa en la cuna sobre el origen secreto de Cecilia, un personaje señala: “(...) la abuela oculta a la nieta el nombre de su padre, aunque es preciso ser *ciega* para no verlo o conocerlo” (38, el subrayado me pertenece). Sin embargo, el engaño se sostiene en secreto a lo largo de la trama.

problematizar los valores concernientes a la construcción de una identidad nacional en un contexto coyunturalmente heterogéneo como el de Cuba. Desde esta perspectiva, me propongo también reflexionar sobre el régimen patriarcal -tal como aparece en la novela: blanco, noble y español- como un poder que, vinculado a la “cuna” como lugar de mezcla (en tanto hogar de huérfanos y baile), está en declive<sup>8</sup>. La “cuna”, desde esta perspectiva, puede pensarse como una figura que revela la imposibilidad de establecer un origen<sup>9</sup> fundador. Y la orfandad como un modo de liberación de un sistema de reglas, como el impuesto por la sociedad colonial, que se pretende fijo.

3- Y las figuras que refieren al movimiento (y, por ende, al cambio), como los desplazamientos, la música y el baile (nuevamente) contra la demanda de lo estanco, lo puro y lo auténtico (categorías que el texto pone en cuestión). Con relación a esto, podemos pensar en los desplazamientos como circunstancias que tienden a producir nuevos sujetos, transculturaciones<sup>10</sup> (Ortiz, 1987; Rama, 2008). Desde esta perspectiva, el dinamismo del cambio atenta contra la pregunta por la procedencia.

### 1-El hogar como espacio simbólico de exclusiones e inclusiones

*“La familia es un `interior´ en crisis como todos los interiores (...)”*

Gilles Deleuze. *“Posdata sobre las sociedades de control”*

En la novela los hogares constituyen espacios, no del todo cerrados, que permiten reflexionar -a partir de las entradas y/ o salidas de personajes que,

---

<sup>8</sup> Así como la Casa Cuna disuelve el origen del padre; Alejo Carpentier nos comenta respecto al baile: “(...) la contradanza había prendido demasiado hondo en los gustos del criollo, para que se sintiera muy tentado a demostrar su fidelidad al señor don Fernando el Séptimo, privándose de algo que le era muy grato. En 2 por 4, 3 por 4, y 6 por 8, su corazón se iba desprendiendo de la Península” (2004: 91)

<sup>9</sup> Para problematizar el concepto del “origen” es interesante remitirse al texto de Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Allí se cuestiona su solemnidad (el origen no sería el lugar de la verdad) para reflexionar sobre los azares de los comienzos. El genealogista, plantea Foucault, necesita de la historia para conjurar la quimera del origen.

<sup>10</sup> En *Contrapunteo del tabaco y del azúcar* Fernando Ortiz acuña el concepto: “Hemos escogido el vocablo *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, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida” (1987: 93)

oficialmente, no forman parte del núcleo que allí habita-, sobre los límites de las familias y sus espacios domésticos, sus adentros y afueras.

### **El hogar poroso. La “casita” de Cecilia Valdés**

La novela comienza con la furtiva entrada nocturna de Gamboa<sup>11</sup>, español y padre de familia acomodada, a la casa de su amante mulata. Cecilia resulta ser el fruto de esa oculta unión. Este primer cruce del personaje hacia un espacio interior diverso al suyo, pese a la reserva misteriosa que lo rodea, se lleva a cabo sin mayores trabas ni problemas. Traspasar el umbral de esa “casucha” humilde es tarea fácil. De hecho, como el narrador señala más de una vez<sup>12</sup>, su puerta sólo está “sujeta con una media bala de hierro en el suelo” (20) que impide que se cierre del todo. Podemos hablar de cierta porosidad, cierta permeabilidad que las puertas abiertas del hogar de Cecilia tienen. Lejos de ser un lugar enclaustrado, la casa de estas mujeres mulatas da lugar a la circulación y a la mezcla.

### **El hogar que excluye. La casa de los Gamboa**

La casa de los Gamboa contrasta ostensiblemente con la anterior por sus dimensiones y su lujo. A su vez, resulta interesante observar que la primera vez que se la menciona, en el capítulo II, es para que Cecilia, siendo una niña, la traspase, esta vez, a plena luz del día. En principio, a través de “las rejas de hierro” de la ventana que separa el interior de la calle, las hijas de la casa, se asoman y la llaman al verla pasar. Ella entra por el “zaguán” y se presenta en “la puerta de la sala”. La entrada es, a diferencia de la otra, gradual y con vallas a sortear. Finalmente, tras las palabras de Don Cándido y su esposa, Cecilia debe retirarse. Esta segunda casa, a diferencia de la

<sup>11</sup> El comienzo adquiere una notoria importancia, ya que -como lo menciona Javier Lasarte Valcárcel-, “podría funcionar como una suerte de metonimia de la novela en su totalidad”, ya que la incógnita “pone en marcha todo el complejo juego de apariencias y verdades, de ocultamientos y desvelamientos (...)” (2006:23). Por otro lado la novela comienza con un nacimiento que quiere ser ocultado por el control de un padre negado a reconocerlo. Desde esta perspectiva, la muerte del segundo padre (progenie del primero) cobra una mayor significancia hacia el final de la novela.

<sup>12</sup> Leemos, por ejemplo, en otras oportunidades: “Pareciéndole que la puerta no estaba cerrada con llave ni tranca, empujó una hoja con la punta de los dedos (...)” (Cap. X, 180).

También: “(...) asomó por la entreabierta puerta de la calle el bien conocido rostro de Nemesia” (Cap. XI, 190).

O: “Bastante trabajo costó a las dos muchachas el cerrar la puerta con llave. La oxidada cerradura estaba fija en el ángulo del marco (...)” (Cap. XII, 193)

anterior, se bosqueja como un lugar de encierro (la mención de las rejas en la descripción refuerzan la imagen), cuyo anexo extremo sería la otra propiedad de los Gamboa: La Tinaja, el ingenio donde concentran su producción de azúcar a base del sistema esclavista. De todos modos, pese a las trabas, las fugas son posibles (así como Cecilia logra entrar en la casa urbana, un grupo de esclavos logra escapar de los dominios de la finca).

A pesar de las separaciones por casas, pese a las diferencias -raciales, de clase-, los lazos “secretos” y los movimientos disuelven los límites de la familia y sus dominios.

### **Más espacios de encierro**

Frente a la porosidad de ciertos espacios, en contra de la circulación incontrolable, ante el espacio público de la calle (recordemos que Cecilia se “contamina” en las calles)<sup>13</sup>, aparecen en la novela los espacios de encierro; instituciones a las que Cecilia y su madre son llevadas para excluirlas, negarles sus filiaciones, controlarlas.

El relato realista, señala Leo Bersani (1973), admite a sus héroes de deseo para poder someterlos a ceremonias de expulsión. Desde esta perspectiva, el héroe se convierte en un intruso y la “aniquilación” o “el dominio paralizante” son las maneras de frenar la desestabilización del orden dominante. Y eso es lo que sucede con nuestros dos protagonistas. Contra el deseo y sus movimientos, la fijeza del encierro para Cecilia, y la muerte para Leonardo.

## **2- La orfandad como metáfora central. La casa cuna y la cuna como baile**

La “cuna” adquiere en la novela el valor de un significante cuyo movimiento nos permite entretejer una red de significados que se potencian mutuamente.

Del orfanato al baile –es decir, de la exclusión y el apartamiento al encuentro incestuoso-, observamos un recorrido que nos permite problematizar las cuestiones concernientes a una identidad que se presenta como imprecisa e inestable y que se escapa claramente de la voluntad del padre. En este sentido, en el conflicto de Cecilia puede pensarse, de modo alegórico, la problemática de la identidad nacional.

---

<sup>13</sup> Al respecto leemos: “las calles de la ciudad, las plazas (...) fueron su escuela (...) bebió a torrentes las aguas emponzoñadas del vicio” (18)

## El orfanato como lugar de borramiento y confluencia

*“Y yo, que vengo más que otros de la nada, a causa de mi orfandad (...)”*

Juan José Saer. *El Entenado*

La esclava María Regla, encargada de amamantar a Cecilia por orden de su amo<sup>14</sup>, describe así el interior de La Real Casa Cuna: “Había de todo en ella, quiero decir, niños blancos y mulatos y crianderas casi todas negras como yo” (318). Parecería ser la propia Cuba.

A causa del pasaje por esta casa de huérfanos que es también un espacio de convergencia racial, el apellido de Cecilia, como núcleo de identidad, nos revela un origen que se ha querido borrar, un progenitor que se escapa: su padre, español<sup>15</sup>, que se niega a reconocerla legalmente. A partir de allí, “las apariencias engañan”<sup>16</sup> y más de una vez se confunden los rasgos de Cecilia, quien varias veces pasa por blanca<sup>17</sup>. Identidad y origen se escamotean y la imagen de Cecilia se resiste a la

---

<sup>14</sup> María de Regla, esclava de los Gamboa, ingresa a la casa cuna, por orden de Don Cándido, para amamantar a Cecilia; pero luego, para que el “secreto” no circule, es llevada a La Tinaja. Sin embargo así como un grupo de negros esclavos se fugan del ingenio, la enfermera logra desatarse de su condena al contar su historia. Nodrizas de Adela (hija blanca y legítima de sus amos), de Cecilia y de sus hijos biológicos, su leche circula por cuerpos que quieren ser separados. En esta línea puede verse el trabajo de Christina Civantos (2005). Allí señala que la leche puede interpretarse, en su efecto conector, como una “alternativa a las relaciones estratificadas y jerárquicas del sistema racial de Cuba” (506).

<sup>15</sup> Origen, ya no puro desde el principio, tal como lo señala la voz criolla de su mujer: “tu padre, por ser español, no está exento de la sospecha de tener sangre mezclada (...)” (59)

<sup>16</sup> En el baile de etiqueta de la gente de color, leemos, por ejemplo: “El golpe de gente de todos los colores, sexos y condiciones que se apiñaba entre ambas ventanas del ancho portal, presentaban aspecto tan animado como tumultuoso (...) A veces, tras las ponderaciones de las gracias de la muchacha, podían oírse voces de compasión, pues tomándola por una joven de pura sangre, era natural que les chocase de verla allí y que creyese de bajos sentimientos a quien consentía en rozarse tan de cerca con la gente de color” (226). “¡Qué blanca!” (318), expresa también su nodriza, María de la Regla, cuando la ve en La Casa Cuna. Por su parte, el narrador, expresa la posible (con) fusión: “¿A qué raza, pues, pertenecía esta muchacha? Difícil es decirlo. Sin embargo, a un ojo conocedor no podía esconderse que sus labios rojos (...) Su sangre no era pura y bien podía asegurarse que allá en la tercera o cuarta generación estaba mezclada con la etíope” (17). O: “Es pobre, sí, pobre, pobrecita y de color, aunque pasará por blanca donde quiera que no conozcan sus antecedentes” (371).

<sup>17</sup> En este punto, las descripciones, supuesto instrumento de ilusionismo realista, no hacen más que dar cuenta de la identidad imprecisa de Cecilia con respecto a su procedencia racial (y familiar). Al respecto, Ana María Mutis observa que “El cabello en la mulata señala la

codificación corroyendo cualquier categoría de pureza. Desde esta perspectiva su figura representa una alteración para el esquema de clasificación racial<sup>18</sup>. El conjunto de sus rasgos da pie a la (con)fusión que ocasiona una identidad imprecisa (Mutis, 2006).

## El baile como otra encrucijada

*“Son las fiestas donde se juega a ser otro y en este juego se plantea la posibilidad de llegar a serlo”*

Roberto González Echevarría.  
“Fiestas cubanas: Villaverde, Ortiz, Carpentier”

De este modo, se nos presenta la otra cuna, es decir, la fiesta popular en la novela, que así nos dice:

*“El baile (...) sin que sepamos su origen, llamaban cuna en La Habana. Solo sabemos que se dan en tiempos de ferias, que en ellos tenían entrada franca los individuos de ambos sexos de la clase de color, sin que se les negase tampoco a los hombres blancos” (1981:31; la cursiva me pertenece)*

El nombre de esta danza<sup>19</sup> y el desconocimiento de su procedencia son claves por su grado de condensación de un sentido que se expande a lo largo de la novela. Acerca del baile, el narrador acota que al ser la danza cubana una “modificación tan especial y peregrina de la danza española, apenas deja descubrir su origen” (37). Al

---

inestabilidad del pelo como símbolo somático de clasificación, pero más importante, refuerza la imagen del mulato dentro de una categoría intermedia que en ocasiones se resiste a la codificación” (2006: 85)

<sup>18</sup> Resulta interesante pensar lo vinculado a “realidad y apariencia” con el esquema de razas; deudora de los rígidos compartimentos que había durante la colonia (cuarterona: ¼ de sangra negra, grifo: ¾ de negro....)

<sup>19</sup> Previendo dudas acerca de la extrañeza del nombre, una nota nos aclara que es un “baile criollo de los negros al cual asistían los blancos”.



respecto, dice Alejo Carpentier que “las primitivas danzas, traídas de la Península, adquirirían una nueva fisonomía en América, al ponerse en contacto con el negro y el mestizo (...) regresando al punto de partida con caracteres de novedad” (2004: 41)

No tienen desperdicio los comentarios y descripciones que el narrador de la novela hace de aquella fiesta: “tan saturada de humedad, que se adhería en la piel y hervía en los poros” (31). Leemos, entonces, como la porosidad de los cuerpos presentes en aquella casa parece alcanzar su máximo grado: “la sala de baile era un hervidero de cabezas humanas; las mujeres, y los hombres de pie en medio, formando grupo compacto (...) aquella tan extraña como heterogénea multitud” (1981:31).

El grupo, de textura densa y condensada, se (con)funde en esa mezcla en la que cuerpos diferentes confluyen en un lugar de encuentro y se contactan con familiaridad:

“Bastante era el número de negras y mulatas (...) 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 de su diversión característica, unos por mera afición, otros movidos por motivos de menos puro origen” (1981:32; el subrayado me pertenece)

El goce congrega a esta concurrencia y ese afán logra revelar la superficialidad de las reglas y mandatos del orden social imperante que aboga por mantener ciertos cuerpos separados. La contradanza cubana<sup>20</sup> refuerza este concepto de fusión hasta llevarlo a su máxima potencialidad; esto es, a la posibilidad de creación de algo “nuevo”, “propio”, “diferente”. Alejo Carpentier, en su ya citado ensayo, menciona al respecto que “Si algo, en la música cubana, está siempre fuera de todo misterio, es su vinculación directa con algunas de sus raíces originales, aun en los casos en que esas raíces se entretrejen al punto de constituir un organismo nuevo” (2004: 21)

### 3-Las derivas del movimiento

*“La verdadera historia de Cuba  
es la historia de sus intrincadísimas*

---

<sup>20</sup> En su ensayo, Carpentier alude a las mutantes derivas del baile y la música cubanas:

“(...) la contradanza francesa fue adoptada con sorprendente rapidez, permaneciendo en la isla y transformándose en una *contradanza cubana*, cultivada por todos los compositores criollos del siglo XIX, que pasó a ser, incluso, el primer género de la música de la isla capaz de soportar triunfalmente la prueba de al exportación. Sus derivaciones originaron toda una familia de tipos aún vigentes” (2004: 87)

*transculturaciones (...) Españoles,  
pero de distintas culturas y ya ellos  
mismos desgarrados (...) Al mismo  
tiempo, la transculturación de una  
continua chorrera humana de  
negros africanos (...) Todos ellos  
arrancados de sus núcleos sociales  
originarios”*

Fernando Ortiz, *Contrapunteo  
del tabaco y del azúcar*

El movimiento, la acción de dejar de ser en un lugar para ser en otro, es un tópico central en la novela y adquiere más de una forma a lo largo de la trama. Por un lado, la circulación de ciertos personajes los lleva a la dislocación, a un estar “fuera de lugar”, en un espacio al que, en principio, no pertenecen. Me refiero, por ejemplo, a la entrada clandestina de Don Cándido a la casa de su amante mulata; al ingreso de Cecilia a la de su padre que no la reconoce; a la concurrencia de Leonardo -y otros jóvenes de “familias decentes”- a la “cuna”. También podemos pensar el movimiento vinculado al alzamiento de los esclavos cuando se fugan del ingenio La Tinaja.

A partir de lo dicho, es posible observar cierta alteración o desestabilización del orden o la legalidad establecida. Estos desplazamientos conllevan la formación potencial de nuevos sujetos que se filtran por los resquicios de las reglas, convenciones y patrones de la sociedad cubana de la época. De este modo, se genera un dinamismo que presenta a los factores étnicos y sociales como entidades dinámicas en proceso de cambio.

### **Como la pluma en el aire**

En el capítulo II de la novela, leemos el siguiente epígrafe en el que resuena la voz de la protagonista: “Sola soy, sola nací, /Sola me tuvo mi madre, /Sola me tengo de andar, /Como la pluma en el aire”. La figura de “la pluma en el aire” nos permite pensar nuevamente en las derivas del movimiento. La falta de quietud y encierro de Cecilia, que de niña deambula por las calles de la ciudad y luego de joven va “de cuna en cuna”, habilitan espacios de encuentro con lo otro diferente y negado que, en principio, el padre se ocupa de escamotear, de apartar.

Esta vez, contra la fijeza, lo estanco y compartimentado, Cecilia, como “una pluma en el aire” traspasa espacios, clases y razas. Se filtra por las grietas y ranuras de esas construcciones. Cruza umbrales y permite que los de su propio hogar sean franqueados con facilidad.

## El desplazarse textual

### Al comienzo, la entrada

*“En los clásicos de la novela (...), los principios subrayan que la novela tratará de personas o hechos bien identificados”*

Italo Calvino. *“El arte de empezar y el arte de acabar”*

Lo que prevalece en las primeras líneas de esta novela es la incógnita. El mismo narrador manifiesta su desconocimiento ante esa figura que aparece en su carruaje con cortinas de paño en la plena oscuridad de la noche: *“Sea el que fuese quien ocupaba el carruaje a la sazón, no puede negarse que tenía interés en guardar la incógnita (...)”* (9; la cursiva me pertenece). En un principio, la indefinición es tan marcada por la voz que narra que hasta se pone en duda la raza de quien luego sabremos que es Don Gamboa:

*“(...) las facciones más notables del hombre eran la nariz, que tenía aguileña, los ojos bastante vivos, el rostro ovalado y la barba pequeña. El color de ésta y el del cabello, las sombras del sombrero y de las paredes alterosas del convento vecino, lo oscurecían tal vez sin ser negro”* (1981: 9, el subrayado me pertenece)

Luego, cuando “el caballero desconocido” cruza el umbral su “diferencia de raza” marca con evidencia la distancia entre él y las habitantes de la casa. De todas maneras, resulta interesante esta ambigüedad inicial, que anticipa una problemática central del texto. Esto es la dificultad que conlleva el intento de establecer identidades. Desde esta perspectiva, también es posible abrir la cuestión del movimiento y el cambio en los géneros literarios a partir de cierto funcionamiento particular del realismo en la novela. En este punto, al igual que con los otros (la música, la identidad de Cecilia), el vínculo con lo “ajeno”, su asimilación, implica en el contexto cubano una desestabilización de su “origen”. Los sujetos, como los géneros, se muestran en su proceso, en su (des/re)hacerse.

## La salida

*“Los tipos apocalípticos*

*(...) se nutren de la historia y  
son la base de nuestras  
maneras y de hallar sentido el  
mundo, desde el punto que  
ocupamos, el mismo medio”*

Frank Kermode. *El sentido de  
un final*

Hacia el final, Cecilia (embarazada) se entera del casamiento de Leonardo con Isabel Ilincheta. Furiosa, le pide a su amigo Pimienta que lo evite y él asesina para eso a su medio hermano y padre de su hijo.

En pos de desenlaces significativos y concluyentes que completen el sentido, Leo Bersani argumenta que “las conclusiones son tan entendibles como importantes en esa empresa que consiste en dar un sentido muy claro a la vida. Las novelas realistas tienden a concluir con matrimonios o con muertes” (1973). En la novela la segunda opción impide que suceda la primera, por lo que nos encontramos frente a la precariedad de un orden social (que avala el casamiento entre dos blancos de la misma clase) que se destruye. El deseo atenta contra la ley<sup>21</sup> y el casamiento socialmente aceptado (cuya contracara es el incesto) se frustra. De todos modos, en la “Conclusión” se practica un intento de (re)estabilización. Allí nos enteramos que Cecilia, que se rehúsa a aceptar los límites que la sociedad le impone, es condenada (por la gestión de Doña Rosa) a un año de encierro en el hospital de Paula. Isabel, que no logra sentirse acorde a “la sociedad dentro de la cual le tocó nacer”, decide retirarse a un convento. También sabemos acerca del destino de otros personajes como Dionisio a quien se lo condena a diez años de cadena para la composición de calles. Y finalmente, el de personajes más marginales aún como son Rosa y Diego Meneses, quienes se casan y van a vivir al “edén de Alquizar”. Estos últimos acontecimientos, parecieran querer compensar el desorden o, al menos, la superficialidad del orden político-social imperante en la trama.

---

<sup>21</sup> Para reflexionar sobre el conflicto entre el deseo y la ley, además del texto ya citado de Leo Bersani, es interesante el planteo de Hayden White según el cual la narrativa “tiene que ver con temas como la ley, la legalidad, la legitimidad o, más en general la autoridad” (1992:28). También González Echevarría (2007) señala que el origen de la novelística moderna –del realismo– remite a la dialéctica entre el amor y el derecho, ya que el conflicto se plantea en lo referente a su reproducción. Siguiendo esta línea, observa la “omnipresencia” de lo jurídico en la novela del autor cubano.

La novela cubana en sus continuos movimientos se aleja de un sistema colonial cuyos esquemas se revelan en crisis. Por sus fisuras emerge un nuevo sujeto sin padre, ilegítimo y en fuga de los rígidos compartimentos que diseñaban el sistema clasificatorio de razas durante la colonia.

Nacer se erige como una acción de movimiento cuyas derivas alcanzan la modificación de lo establecido y oponen el devenir al ser.

## **Bibliografía**

- Bersani, Leo (1973). "El realismo y el temor al deseo". *Poétique*. 16: 176-195 (traducción Gabriela Mogilansky)
- Carpentier, Alejo (2004). *La música en Cuba*. La Habana, Letras Cubanas.
- Civantos, Christina (2005). *Pechos de leche, oro y sangre: la circulación del objeto y el sujeto en Cecilia Valdés*. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXI, 21: 505-519.
- Foucault, Michael (1997) *Nietzsche, la genealogía, la Historia*. Pre-textos.
- Gelpí, Juan G. (1991) "El discurso jerárquico en *Cecilia Valdés*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 34: 47-61.
- Mutis, Ana María (2006). "Enamorado hasta la punta del pelo: Semiótica capilar en *Cecilia Valdés*". *Revista Hispánica Moderna*. 1-2: 83-95.
- Ortiz, Fernando (1987). *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Sommer, Doris (2005). "Cecilia no sabe, o los bloqueos que blanquean" en *Abrazos y rechazos. Como leer en clave menor*. Bogotá, FCE.
- Villaverde, Cirilo (1981). *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- White, Hayden (1992). "El valor de la narrativa en la representación de la realidad", en *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós