

Figure archetipiche del conflitto: analisi del triangolo amoroso in *Cecilia Valdés* di Cirilo Villaverde

Laura Scarabelli
Università «IULM» di Milano

Smessa la pretesa di un'interpretazione unificante ed univoca, di una decifrazione stabile e statica della realtà, accettata la consapevolezza della qualità opaca del linguaggio che dissemina una rete infinita di contenuti instabili, la categoria di eterogeneità risulta essere, oggi, un potente strumento interpretativo per la produzione artistica. La critica letteraria non si può astenere dall'osservazione del tramonto dello statuto di purezza che fino all'ultimo terzo del secolo scorso aveva caratterizzato qualsiasi tentativo ermeneutico.

Ogni prodotto culturale è il complesso risultato di incontri, di scambi, di intersezioni improvvise e instabili, singolari nella loro varietà e polivocità. Questo nuovo statuto del pensiero veicola la convinzione che la grandezza di un'opera risieda nella capacità di evocare segni di per sé non univoci e omologhi ma dallo statuto molteplice e difforme.

Le grandi trasformazioni che hanno segnato la storia dell'umanità nell'ultimo cinquantennio inducono l'esigenza di una riflessione approfondita sull'altro, sul dissimile, che l'avviarsi verso un mondo sempre più globalizzato rende sempre più prossimo.

Questo contatto con il diverso, lo sconosciuto che sciocca, è stato risolto nell'avvicinarsi dei secoli con metodologie riduttive, volte alla semplificazione delle differenze per assimilazione, e nella creazione di nuove categorie interpretative fondate sulla fusione armonica di aspetti di per sé contraddittori, nell'esigenza di un'immagine del mondo trasparente, chiara e scomponibile nelle sue differenti parti, in perfetto equilibrio e stabilmente organizzate.

Il riconoscimento del fallimento della ragione come strumento di interpretazione del reale e l'impossibilità di ridurre in una scala gerarchicamente ordinata la complessità dell'esistente, porta con sé l'esigenza di un ripensamento dei paradigmi che hanno retto fin'ora l'esperienza del mondo, non più elaborata attraverso modelli statici e categorie fisse ma affidata a modalità sempre parziali e instabili. Il meta-

complesso culturale non può essere più interpretato in termini di centro ordinatore e periferia subalterna. La periferia ha violato le frontiere ed è stata capace di agglutinare quel centro di cui è sempre stata immagine imperfetta.

L'individuazione del sostrato di ibridità insito in ogni forma e formazione culturale oltre a veicolare il pericolo di un'indifferenziazione assoluta che cancella ogni affermazione assiologica, dà origine a un atteggiamento assimilatore che pretende, nel paradosso di una nuova e ossimorica omologazione, di negare l'esistenza di realtà più o meno eterogenee. Eterogeneità segnata sincronicamente e diacronicamente dalla convivenza in uno stesso spazio di elementi appartenenti a statuti socio-culturali differenti.¹

Ogni produzione artistica nata in territorio americano non può prescindere da un'eterogeneità sostanziale, insita nelle sue stesse radici storiche e culturali.

Come afferma Fernando Ortiz:

La verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones. Primero la transculturación del indio paleolítico al neolítico y la desaparición de éste por no acomodarse al impacto de la nueva cultura castellana.²

L'eterogeneità della realtà latino-americana si fonda sullo stesso atto che, iniquamente, segna i suoi natali, la Conquista. L'incontro-scontro tra compagini profondamente dissimili –europea, india, africana– incide prepotentemente sulla percezione del referente, costituito da molteplici e contraddittori indicatori culturali.

Ogni descrizione che abbia come oggetto il Continente americano non può astenersi dall'analisi dell'intricata rete di complessi culturali che convivono in uno stesso spazio e che danno luogo a movimenti di integrazione e repulsione, fusione e giustapposizione, sempre parziale e

¹ Ci riferiamo principalmente al dibattito sulle letterature a molteplice statuto socio-culturale aperto da Cornejo Polar e sviluppato attraverso altre vertenti da Rama –transculturazione letteraria–, Canclini –letterature ibride–, Lienhard –letterature alternative–. Cfr. A. Cornejo Polar, «El indigenismo y las literaturas heterogéneas. Su doble estatuto socio-cultural», pp. 9-12.

² F. Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, pp. 93-95.

negoziabile.³ Molteplicità di fondo che non deve essere vista come disvalore in una pretesa, del tutto moderna, di riduzione a una rassicurante omogeneità, univoca e scomponibile. La diversità è parte della ricchezza culturale di un popolo e deve convertirsi, mediante un'inversione di segno, in valore positivo e propositivo.

La categoria di eterogeneità può essere utile chiave di lettura per *Cecilia Valdés*, opera che fonda il suo stesso stato d'essere sulle dinamiche del conflitto, analizzando uno dei momenti più problematici della storia di Cuba, segnato da profonde stratificazioni sociali atte a sconvolgere la rigida dicotomia colonizzatori/colonizzati.⁴

Eterogeneità e conflitto nella costruzione del tessuto narrativo di Cecilia Valdés

La grandezza del testo di Cirilo Villaverde risiede nella grande capacità dell'autore di tratteggiare un vastissimo quadro di costume sulla Cuba della transizione tra colonia e repubblica. Nelle parole di Manuel de la Cruz:

Cecilia Valdés es un lienzo colosal en que se mueve toda una época, el mundo en miniatura de Cuba, posesión de España en América, desde 1812 hasta 1831. [...] El lienzo tiene la magia de una resurrección, que el autor realizó asociando observaciones y recuerdos [...] Hace historia y el arte sale ileso y queda inmaculado pero es historia, sin que obedezca a un sistema o a un cuerpo de doctrina, es el proceso patológico de la sociedad cubana, el lector asiste a la inoculación del virus, a su desarrollo, a su acción en todas las vísceras del organismo social, a todas las etapas de la intoxicación, como si oyese a un disertar en clínica sociológica que expusiera los caracteres de una enfermedad con cándida llaneza, a la difusión de los

³ È utopico pensare che la convivenza di complessi culturali così differenti possa portare a una fusione armonica ed unificante, incarnata dal mito del meticcio e della razza cosmica. Oggi la critica preferisce sottolineare la conflittualità radicale insita nella stessa idea di ibridità e di *mestizaje*.

⁴ Pensiamo alla crescita della giovane borghesia *criolla* e all'evolversi dell'economia urbana del XIX secolo che crea una divaricazione netta tra spazio cittadino e spazio rurale, dominato dal modello schiavista.

gérmenes mórbidos en las conciencias con la claridad con que un experto geógrafo explica la distribución del sistema hidrográfico en una comarca explorada palmo a palmo.⁵

La critica è universalmente concorde nell'individuare nel narratore una grandissima perizia descrittiva che, trascendendo l'affabulazione immaginativa, si incarna nella ricostruzione vivida di un'epoca.

Villaverde ci mostra un ritratto della colonia cubana in tutti i suoi differenti tipi sociali; attraverso uno sguardo abile indaga nella psicologia collettiva di una società in una tappa della sua storia.

Un limite riconosciuto all'autore risiede nella scarsa preoccupazione di carattere estetico che rende il romanzo debole nell'intreccio, rallentato da numerose digressioni che ne interrompono la continuità, e nella caratterizzazione dei personaggi.⁶ Uno storico detrattore dell'autore, Martín Morúa Delgado afferma che il romanzo, ingiustamente annoverato tra i capolavori della letteratura cubana, è inconsistente sotto differenti aspetti ma principalmente nella costruzione della trama, che si affida al tema classico dell'incesto e del ciclo peccato-colpa, e nella definizione dei personaggi che, a partire da Cecilia Valdés, la stessa protagonista, dimostrano carenza in ogni approfondimento psicologico, rimanendo solo abbozzati, senza possibilità alcuna di sviluppo, intrappolati, forse, dallo stesso impianto testuale che ne determina le sorti sin dalla descrizione del conflitto.

A mi juicio, más o menos tachable, lo que efectivamente languidece esta obra es la carencia de un carácter; que no hay uno sólo entre tantos personajes. Muchos tipos sí, tipos diversos; pero esbozados apenas, aparecen a menudo cual borrosas figuras que se pierden en el fondo oscuro de un cuadro en que el artista ha cuidado más el efecto del colorido que la perfección del dibujo. Y esto, aún sin el fracaso de la idea dominante, me parece en extremo defectuoso.⁷

⁵ M. de la Cruz, «Cirilo Villaverde», pp. 48-49.

⁶ Portuondo ed Henríquez Ureña coincidono nel segnalare il grande valore di carattere storico e documentario e, di contro, la scarsa rilevanza estetica e stilistica. Cfr. R. González, *Contradanzas y latigazos*, pp. 56-57.

⁷ M. Morúa Delgado, «Las novelas del señor Villaverde», p. 88.

Morúa Delgado riconosce nei personaggi di Villaverde una mancanza di verticalità che li priva di ogni dimensione eroica. Si riducono a tipi atti a illustrare il funzionamento di un complesso sociale. Non c'è alcuna profondità ed evoluzione nella loro psicologia, che rimane come congelata, immobile in una circolarità fissata sin dalle premesse del racconto.

Ciò che viene visto dal critico come limite potrebbe essere invertito di segno e valutato positivamente nella misura in cui l'impossibilità di conversione di personaggi-tipi in personaggi-eroi, risiede nella loro stessa natura conflittuale. Prerogativa dell'eroe realista è la manifestazione nel testo del suo percorso vitale, dello sviluppo logico e coerente delle sue passioni, nella costruzione di un cammino iniziatico verso una maggior consapevolezza del sé che risponde a una interpretazione del mondo certa, possibile e trasparente. La trascendenza dei personaggi creati da Cirilo Villaverde risiede in ciò che li allontana drasticamente dalla dimensione eroica: l'impossibilità di una verticalità, di un'evoluzione lineare e progressiva generata dalla sospensione in figure del conflitto, dall'irrisoluzione problematica della loro natura contraddittoria, del loro statuto di eterogeneità.

Cecilia Valdés è un romanzo che fonda le sue premesse sul conflitto, la contraddizione e la corruzione di un'epoca costruita su un etnocentrismo europeo imperante che si trova a lottare contro spinte endogene sorte dalle differenti componenti etniche e culturali che caratterizzano il tessuto sociale dell'isola e che non sono più contenibili. Il programma di *blanqueamiento* imposto dalla Colonia non riesce a impedire la sopravvivenza di emergenze culturali che entrano a far parte del sostrato sociale cubano e gettano le premesse per l'acquisizione di una consapevolezza identitaria. Cirilo Villaverde, attraverso la fedele ricostruzione della psicologia di un'epoca, pone allo scoperto le incongruenze di un modello culturale che sta giungendo al suo esaurimento incarnando le tensioni della transizione nella stessa anima dei personaggi, dilaniati da differenti e contraddittorie rappresentazioni del sé che ne bloccano ogni pretesa di azione.

Come ha affermato Esteban Rodríguez Herrera:

Ahí está el secreto de la popularidad creciente de Cecilia Valdés, el más interesante y valioso estudio sociológico que jamás se haya ofrecido a nuestra consideración como pueblo a formación étnica dual.⁸

Analizzare in quest'ottica la stessa organizzazione dell'intreccio, retta dal tema del triangolo amoroso,⁹ può portare a risultati inaspettati e, peraltro, perfettamente coerenti con il contenuto fortemente critico nei confronti dell'ordine costituito e della società schiavista.

Cirilo Villaverde dimostra di conoscere profondamente la natura eterogenea del suo popolo che, lungi da poter essere ridotta a univocità,¹⁰ fonda il suo stato d'essere sulla convivenza di una molteplicità di elementi discontinui.

Il triangolo amoroso in Cecilia Valdés

Cecilia Valdés è una mulatta dalla bellezza straordinaria, con un'unica aspirazione nella vita: sposarsi con un uomo bianco e poter godere di quei privilegi che suoi stessi natali sembrano averle negato. Battezzata nella clandestinità della casa di beneficenza dell'Avana, reca il sigillo di una nobiltà negata, incarnata dal celebre cognome Valdés,¹¹ sintomatico di una

⁸ E. Rodríguez Herrera, «Estudio crítico a *Cecilia Valdés*», pp. 175-176.

⁹ Ricodotto dalla maggioranza della critica alla moda del *folletín*. Cfr. R. Gonzalez, *Contradanzas y latigazos*, pp. 72-81.

¹⁰ L'anelo della mentalità coloniale ad arginare la componente negra dell'Isola spazzando via ogni preteso contenuto culturale africano grazie al processo di *blanqueamiento*, trova, in chiave di paradosso, un corrispettivo nell'utopica fiducia nella possibilità di realizzazione di una *raza cósmica*, armonico meticciano che, in sintesi totalizzante, cancelli quelle differenze che fondano la ricchezza di una cultura eterogenea, plurale e discontinua. Cfr. R. Bueno, «Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina», pp. 21-36.

¹¹ La protagonista del romanzo, Cecilia, avrebbe dovuto ricevere il cognome Alarcón della madre. Don Cándido Gamboa per poter garantire alla prole illegittima maggiori possibilità all'interno di una società ossessionata dalla purezza di sangue, decide di *donarle* il cognome Valdés, facendola passare per la *Casa Cuna* dell'Avana. Il vescovo Jerónimo Valdés, infatti, era colui il quale aveva commissionato la costruzione dell'edificio e tutti i bambini accolti nella struttura venivano designati con il suo altolocato cognome.

paternità illegittima, frutto della relazione tra la madre, Charo Alarcón, e Don Cándido Gamboa immigrato spagnolo arricchitosi con il traffico di schiavi e con il possedimento di una redditizia piantagione di zucchero. La illegittimità dei natali si converte nel nucleo drammatico del racconto nella misura in cui di Cecilia si innamora Leonardo Gamboa, figlio di Don Cándido. Nonostante la sua ardente passione per Cecilia, Leonardo, seguendo gli interessi materiali della famiglia e interpretando magistralmente la mentalità dell'epoca, inscritta nel motto: *Mulata nació para querida*, decide di contrarre matrimonio con Isabel Ilincheta, giovane della sua classe sociale. Cecilia, frustrata dal riconoscimento del fallimento di ogni aspirazione di ascesa sociale, non rassegnandosi al ruolo di subalternità destinatele dalla collettività e sottoscritto nella stessa decisione di Leonardo, chiede al fedele amico, il musicista mulatto José Dolores Pimienta, di intervenire ed evitare il matrimonio. Il giovane esaudisce il desiderio dell'amata uccidendo Leonardo, causa, nella sua peculiare visione del mondo, delle sofferenze di Cecilia, condannata ad un amore illecito e malsano in nome di un'anelata e ingiustificabile purezza di sangue.

Il triangolo amoroso che regge la speculazione narrativa di *Cecilia Valdés* vede come protagonisti Cecilia, la *Virgencita de Bronce* della Loma del Ángel, conosciuta universalmente per le sue innate grazie, Leonardo, inetto figlio del *negriero* spagnolo Don Cándido Gamboa e della ricca cubana Rosa Sandoval e José Dolores Pimienta, intraprendente sarto e musicista mulatto.

Curioso notare come i due contendenti incarnino un'opposizione di fondo tra due modelli di appropriazione dello spazio circostante: Leonardo rappresenta la *criollez*, nata dalla peculiare fusione tra peninsulari e cubani, che, attribuendosi la visione del mondo incarnata dall'*altro*, viene chiamata a farne le veci, maturando un insano complesso di inferiorità coincidente con la consapevolezza di essere copia imperfetta di un originale irripetibile. Leonardo personifica il conflitto tra Spagna e Colonia; figlio di quest'incontro, ne subisce le rispettive pressioni. È prototipo di una generazione che anela alla fondazione di un'originaria *cubanía*, si muove verso la rivendicazione di uno spazio negato, ma non riesce a sganciarsi dal modello culturale imposto dai *padri*, non è capace di violare, in chiave propositiva e rivoluzionaria, il disegno politico e sociale strutturato dall'alto e dall'altro. Per paura di perdere i propri privilegi, preferisce mantenere l'ordine vigente, fondato sull'economia schiavista dello zucchero. Il

modello perpetuato dagli *hacendados criollos* si converte in emblema della propria natura conflittuale: se da un lato assimila le nuove forme di coscienza borghese dall'altro non procede ad una radicale trasformazione della modalità produttiva, mantenendone inalterata la struttura.

L'involutione socio-economica dell'isola si deve totalmente alla permanenza della tratta e allo sfruttamento, sempre più disumano, della mano d'opera schiava.¹²

El sacarócrata fue asimilando una a una las nuevas formas de conciencia burguesa. Pero él no era un burgués pleno. La tremenda contradicción de vender mercancías al mercado mundial y al mismo tiempo tener esclavos se reflejó trágicamente en su mundo ideológico. Su posición vacilante con un pie en el futuro burgués y otro en el lejano pasado esclavista, le llevaron al mismo tiempo a exigir las más altas conquistas burguesas, toda la estructura que hace posible la libre producción y al mismo tiempo conservar las formas de protección esclavista. Por eso cuando se apoderan del grito revolucionario de libertad lo castran con un apéndice inevitable: libertad para los hombres blancos.¹³

La conflittuale economia schiavista dello zucchero crea profonde ripercussioni anche a livello di organizzazione sociale nella misura in cui la lotta di classe è rappresentata da un *colore*; convertendosi in lotta di razza. L'ordine culturale trova degna legittimazione nell'ordine naturale, creando una piramide sociale che porta come sua base e fondamento il negro africano.¹⁴

¹² «En los nuevos azucareros estaban presentes dos premisas esenciales del régimen capitalista: la producción y la circulación de mercancías. Pero faltaba la base fundamental: el obrero asalariado. Tenemos por lo tanto esclavismo: pero esclavitud para la producción de mercancías con destino al mercado mundial. [...] Nace aquí un tipo de empresario económico caracterizado por su esclavismo, por su riqueza basada en la esclavitud pero que tiene clara conciencia de que esa esclavitud es al mismo tiempo el gran freno, la cadena que le amarra al pasado e impide el gran salto al capitalismo pleno. Semiburguesía castrada, impotente, que tiene del burgués revolucionador de la época sólo el aliento intelectual, la mercancía y el mercado. Pero que para supervivir, en contradicción consigo misma, tiene que amarrarse al pasado». M. Moreno Fraginals, *El ingenio*, pp. 37-38.

¹³ M. Moreno Fraginals, *El ingenio*, pp. 110-111.

¹⁴ Cfr. M. Rivas, *Literatura y esclavitud en Cuba*, p. 66.

Leonardo Gamboa è mosso da spinte contraddittorie che se da un lato impediscono lo sviluppo di una personalità coerente dall'altro incarnano il conflitto di un'intera classe sociale.

Nell'economia testuale tale antinomia è risolta in una netta divaricazione tra piano del dire e piano dell'agire. Da un'analisi dei discorsi del protagonista si potrebbe evincere un forte spirito nazionale, fondato su sentimenti scissionisti e chiare posizioni antischiaviste. Il presunto patriottismo di Leonardo è sconfessato da una serie di fatti che costellano la narrazione: dall'aggressività gratuita nei confronti del cocchiere Aponte:

En el suelo yacía la *cuarta*, que en el sueño se le había desprendido de las manos; la recogió Leonardo al punto, levantó un canto del capacete, y con todas sus fuerzas le pegó dos o tres zurriagazos a mantenerte, por las espaldas presentadas.¹⁵

All'atteggiamento tirannico verso gli schiavi della piantagione, cosificati o degradati a mero livello animale:

—¡Cállate perro viejo! Anda, corre a abrir la talanquera. ¿No corres todavía? ¿No sabes correr? Ya haré que el Mayoral te avive un poco con el cuero. ¡Anda! ¡Vuela! ... —Y trató de pegarle (sin alcanzarle por fortuna) un puntapié en la cabeza desde el caballo.¹⁶

Ai cinici commenti riguardo la stessa Cecilia, considerata, in chiave di paradosso, non degna di diventare sua moglie, in quanto *mulata*, dalla natura instabile e incostante.¹⁷

¹⁵ C. Villaverde, *Cecilia Valdés*, pp. 118.

¹⁶ C. Villaverde, *Cecilia Valdés*, p. 43

¹⁷ Villaverde, attraverso l'abile orchestrazione testuale fondata sul tema dell'incesto, fa emergere l'incongruenza delle posizioni di Leonardo. Il lettore, che conosce i natali della protagonista, coglie il paradosso inscritto nel parallelismo tra razza e ruolo sociale attraverso il quale Leonardo sembrerebbe suggellare le sue scelte d'amore. Lo scarto di livello di conoscenza tra lettore e protagonista, nonché i numerosi indicatori testuali che assimilano Cecilia ad Adela, sorella di Leonardo, scatenano un astuto gioco di identità/differenza, capace di ribaltare di segno l'impianto argomentativo del giovane Gamboa.

Con las mujeres como C... el peligro es constante [...] 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.¹⁸

Aquella [Cecilia] no era su esposa, mucho menos su igual. ¿Podría presentarla sin sonrojo, magüer que bella como un sol, en ninguna parte? [...] Se desvanecía, sin duda, la ilusión con la fácil posesión del objeto codiciado que consistía tan sólo en la cualidad deleznable antes mencionada. Al amor hizo en breve lugar la vergüenza. Tras ésta debía presentarse el arrepentimiento....¹⁹

I pensieri di Leonardo, quando non sono inficiati dalle sue stesse azioni, sono traditi dal *surplus* di informazione fornito dal narratore extradiegetico-eterodiegetico, che si prende gioco del suo personaggio e ne rivela polemicamente le debolezze.

Da ciò si evince che la perizia stilistica di Villaverde risiede nella capacità di creare, secondo criteri di veridicità letteraria piuttosto che di verità storica, un'insieme variegato di personaggi, incarnazione di tipi socialmente determinati, con la volontà di metterne a nudo, attraverso lo scarto di conoscenza tra narratore, e quindi lettore, e personaggio, reso possibile dalla focalizzazione zero,²⁰ la natura conflittuale e intimamente contraddittoria.

Tale procedimento emerge chiaramente nella costruzione della personalità di Cecilia. Da un'attenta analisi dell'intreccio si evince la chiara volontà di elevare la protagonista ad allegoria antropomorfa della Cuba della transizione, che si realizza nell'evocazione di una paternità illegittima dall'emblematica onomastica.²¹ Don Cándido Gamboa incarna l'archetipo del padre-carnefice. Ossimoricamente dona la vita e contemporaneamente la

¹⁸ C. Villaverde, *Cecilia Valdés*, p. 415.

¹⁹ C. Villaverde, *Cecilia Valdés*, p. 634

²⁰ Utilizziamo la terminologia di Genette. Cfr. G. Genette, *Figure III*, pp. 237; 275-302.

²¹ Don Cándido Gamboa trova inscritta nella sua stessa onomastica la presunta purezza di sangue che lo distanzia dalla barbarie *criolla* a cui si è votato.

nega: strappa Cecilia dal seno materno,²² la controlla, limita le sue azioni ed arriva perfino ad incarcerarla per impedirle di realizzare totalmente la sua identità *altra*. Letto in quest'ottica, il peccato dell'incesto potrebbe assumere un livello di significazione inusitato, scardinando polemicamente l'ideologia coloniale cubana, fondata sull'esigenza di un progressivo *blanqueamiento* della specie, possibile solo grazie all'unione di simile con simile, in conformità con il canone elevato a modello da perseguire, quello eurocentrico, proposto e promulgato dalla classe dominante.²³

Il conflitto impersonato dalla figura della mulatta si risolve nell'impossibilità di realizzazione di una coerente rappresentazione del sé.

Il dramma di Cecilia risiede nella personificazione di un'identità negata; la protagonista non appartiene né al mondo nel quale è cresciuta, quello dei mulatti, né a quello a cui è ingiustamente ricondotta, quello dei bianchi. Cecilia cresce nella consapevolezza di essere diversa rispetto all'universo che la circonda. Tale coscienza di superiorità e differenza trova il fondamento più autorevole nelle parole del primo e privilegiato oggetto di amore della giovane, nonna Chepilla, riferimento cardine della sua esistenza. L'immagine del sé che l'anziana riflette nella coscienza della

²² Contrariamente da quanto segnalato dalla maggioranza della critica, a nostro parere il destino tragico della protagonista è segnato non tanto dalla fatale illegittimità dei suoi natali quanto dall'allontanamento forzato dal seno materno, in nome di un'assurda possibilità di ascesa sociale inscritta nell'altolocato cognome Valdés. Cándido, nella pretesa di negare la natura *mestiza* di Cecilia e sradicare le sue origini, crea le premesse della tragedia: la pazzia di Rosario, l'incesto di Leonardo e Cecilia e il delitto finale, a mano di José Dolores Pimienta.

²³ Fernando Ortiz segnala che questo atteggiamento costituisce uno dei principali fattori di transculturazione: mentre gli uomini si *abbassavano* a avere relazioni con donne di colore, le donne miravano sempre ad avere un compagno conforme alla loro *gradazione* se non addirittura bianco. Cfr. F. Ortiz, *Los negros brujos*, pp.13-16. Il grado di similitudine rimane, comunque, elemento fondamentale nella scelta amorosa: indicative a tale proposito sono le osservazioni di Leonardo sulle donne, nella celebre conversazione con l'amico Pancho Solfa: «... 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* eso quiere decir que te gusta el *carbón*, género mucho más inferior–». C. Villaverde, *Cecilia Valdés*, p. 136. Nel linguaggio popolare *canela* è un termine utilizzato per designare volgarmente la donna mulatta mentre *carbón* viene impiegato per parafrasare la donna negra.

nipote, la distanza progressivamente dalle sue origini mulatte e la spinge verso l'incarnazione di quella *purezza impura* che costituisce il nucleo della tragedia.

In più di un'occasione Chepilla indica a Cecilia la sua vera natura, separandola da ogni affettività che potesse contravvenire al progetto di *blanqueamiento* inscritto nei suoi stessi natali.

–¿y tú te quieres comparar con la hija del señor Pimienta, que *es una pardita andrajosa, callejera y mal criada?*[...] *Tú eres mejor nacida que ella. Tu padre es un caballero blanco, y algún día has de ser rica y andar en carruaje. ¿Quién sabe? Pero Nemesia no será nunca más de lo que es. Se casará, si se casa, con un mulato como ella, porque su padre tiene más de negro que de otra cosa. Tú, al contrario, eres casi blanca y puedes aspirar a casarte con un blanco. ¿Por qué no? De menos nos hizo Dios. Y has de saber que blanco, aunque pobre, sirve para marido; negro o mulato, ni buey de oro....*²⁴

Tale condizionamento altera radicalmente l'atteggiamento di Cecilia nei confronti dell'amicizia con Nemesia e José Dolores Pimienta, così come nelle relazioni con appartenenti alla sua stessa «specie». Ricordiamo, a tale proposito, il profondo disagio che la protagonista prova durante la frequentazione del *baile de etiqueta*,²⁵ e il rifiuto categorico con il quale liquida il negro Dionisio, reo solamente di aver osato proporle di ballare.

²⁴ C. Villaverde, *Cecilia Valdés*, p. 86. Il corsivo è nostro.

²⁵ Lo stesso Villaverde si incarica di illustrare la natura di tali balli: «Con la frase *baile de etiqueta o de corte*, se quiso dar a entender uno muy cerimonioso, de alto tono, y tal, que ya no celebraban los blancos, ni por las piezas bailables, ni por el traje singular de los hombres y de las mujeres. Porque el de éstas debía consistir y consistió en falda de raso blanco, banda azul atravesada por el pecho y pluma de marabú en la cabeza. El de los hombres, en frac de paño negro, chaleco de piqué y corbata de hilo blanco, calzón corto de Nanquín, media de seda color de carne y zapato bajo con hebilla de plata; todo según la moda de Carlos III, cuya estatua, hecha por Canovas, se hallaba al extremo del Prado, donde hoy se ostenta la fuente de la India o de la Habana». C. Villaverde, *Cecilia Valdés*, pp. 377-378. Notiamo come la descrizione dell'autore sia accesa da un tono ironico. I *bailles de etiqueta*, nell'esagerazione ed eccesso di assimilazione ai criteri delle feste dei bianchi, spesso sfociavano in una grossolana parodia degli stessi.

Cecilia, si comporta come una bianca, crede di essere una bianca, sceglie un oggetto d'amore in conformità con le regole che le sono state insegnate:

Sin vergüenza ni reparo, a menudo manifestaba su preferencia 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.²⁶

Non comprende lo sdegno di nonna Chepilla in merito alla sua relazione con il giovane Gamboa, così come rifiuta di non essere l'unica donna nel cuore di Leonardo. Lo stesso narratore indica l'ingenua inconsapevolezza, che la distanzia da una concreta accettazione del suo ruolo nella società:

«¿A qué aspiraba Cecilia al cultivar relaciones amorosas con Leonardo Gamboa? Él era un joven blanco, de familia rica, emparentado con las primeras de La Habana, que estudiaba para abogado y que, en caso de contraer matrimonio, no sería ciertamente con una muchacha de la clase baja, cuyo apellido bastaba para indicar lo oscuro de su origen, y cuya sangre mezclada se descubría en su cabello ondeado y en el color bronceado de su rostro....[...] Pero estas reflexiones, por naturales que parezcan, estamos seguros que jamás ocuparon la mente de Cecilia. Amaba por un sentimiento espontáneo de su ardiente naturaleza, y sólo veía en el joven blanco el amante tierno, superior por muchas cualidades a todos los de su clase que podían aspirar a su corazón y a sus favores».²⁷

Cecilia non riesce a cogliere tutte le sue sfumature dell'aberrante sistema sociale cubano: non contempla che l'ordine naturale cui appartiene, rappresentato dalla sua bellezza quasi bianca, possa essere subordinato ad un nuovo ordine, economico-culturale, da cui è inesorabilmente esclusa. In diverse occasioni notiamo la sua ribellione nei confronti del sistema sociale, incarnato da un'ideologia superiore e a lei aliena, che la condanna a una

²⁶ C. Villaverde, *Cecilia Valdés*, p. 108.

²⁷ C. Villaverde, *Cecilia Valdés*, pp. 162-163.

dimensione di subalternità, riprodotta magistralmente dalla condizione di *querida* e non di *esposa*.

Questa impossibilità di trovare uno spazio di legalità nel quale fondare le premesse per la realizzazione della propria identità trova sfogo nella pianificazione omicida a danno di chi ha usurpato il suo legittimo ruolo nel cuore di Leonardo. Attraverso l'eliminazione dell'antagonista avrebbe potuto riprendere per sé ciò che le era stato negato: un marito e un ruolo nell'ambiente a cui apparteneva di diritto.

Lo scioglimento dell'azione è affidato a José Dolores Pimienta, personaggio sicuramente marginale nell'economia narrativa ma, senza dubbio, figura simbolica di altissima rilevanza. La descrizione del giovane mulatto e delle sue molteplici doti evidenzia una precisa progettualità autoriale: la rappresentazione in embrione di un nuovo corpo sociale che va delineandosi nell'Isola: una classe fatta di musicisti, artigiani, bottegai. Uomini liberi che non hanno ancora trovato una propria collocazione in una società dominata dalle logiche coloniali. Una classe che non vive il proprio essere meticcio come colpa, macchia da cancellare ma come valore, elemento di fondazione di un'identità che possa dirsi nazionale. Come afferma Reynaldo González, tratteggiando un ritratto della conformazione sociale di Cuba:

Paralelo al proceso transculturador en las ciudades, desde el siglo XVI había ido surgiendo una población de negros y mulatos libres, a los cuales se denominaba con el eufemismo de pardos y morenos. Vivían de pequeños comercios, industrias y empleos [...] ...aquellos pardos y morenos se dedicaban a las llamadas «profesiones liberales», a las artes y oficios. Eran pintores, escultores, peñeteros, como el poeta Plácido, a quien se menciona en la novela (*Cecilia Valdés*); sastre como el maestro Uribe, llevado a condición de personaje en el libro; músicos, dentistas, funerarios, maestros.²⁸

La genialità di José Dolores Pimienta si iscrive da un lato, nella sua perizia sartoriale, dall'altro, nella grandissima abilità musicale, che fa di lui un vero e proprio artista.

Villaverde sin dalla riproduzione della fisicità del musicista fa emergere elementi che ne evidenziano la grazia e la delicatezza:

²⁸ R. González, *Contradanzas y latigazos*, p. 138.

Al nacimiento de José Dolores Pimenta y de Francisco de Paula Uribe concurrieron, sin duda, por igual las razas blancas y negras con esta esencial diferencia: que aquél sacó más sangre de la primera que de la segunda [...] 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 una dama de raza caucásica. Ni con ser de constitución delicadas sobresalían mucho los pómulos de su rostro ovalado, ni tenía el cabello tan lanudo como el de Uribe.²⁹

José Dolores Pimienta, innamorato profondamente di Cecilia, è l'unico vero amico e sostegno per la ragazza. In più di un'occasione manifesta nei suoi confronti un affetto smisurato e una grande dedizione: si potrebbe ricordare ad esempio, la focosa difesa dall'aggressione di Dionisio, durante il *baile de etiqueta* della gente di colore, oppure l'amorevole sostegno durante la malattia di Chepilla.

Contrariamente a Leonardo, che dimostra di disinteressarsi dei problemi e delle necessità della giovane e di sfruttarla solamente come gradevole passatempo, il musico è presenza costante e salvifica al fianco di Cecilia, è l'incarnazione del perfetto compagno. Il crudele ordinamento sociale, contravvenendo alle pulsioni naturali, impone che la giovane non consideri nemmeno l'idea di poter essere corteggiata dal mulatto. Cecilia non contempla la possibilità di elevare l'amico sincero e fedele a possibile oggetto d'amore. Le prescrizioni sociali impediscono la realizzazione di un sentimento che, altrimenti, avrebbe potuto dar luogo a una positiva e duratura unione. In questo modo Cecilia viene privata della possibilità di amare, prima di tutto perché la selezione dell'oggetto d'amore è stabilita aprioristicamente dalle regole sociali, in secondo luogo perché nella scelta stessa è implicito uno statuto d'assenza, di impossibilità di coronamento totalizzante del sentimento. Cecilia può amare ma solo in una condizione privata, di illegittimità. José Dolores Pimienta si oppone ideologicamente all'ingiusta privazione cui è condannato. Non si rassegna ad accettare l'aberrante ordinamento sociale, che preclude la sua felicità, manifestando più volte, all'interno della speculazione narrativa, il suo dissenso; esemplare a tale proposito è la conversazione che intrattiene con il sarto Uribe:

²⁹ C. Villaverde, *Cecilia Valdés*, pp. 201-202.

Lo que yo sostengo es, que ni a V., ni a mí, ni a nuestros hijos, según van las cosas, nos tocará ser martillo. Y es muy duro, durísimo, insufrible, señor Uribe [...] que ellos nos arrebatan las de color, y nosotros no podemos ni mirar para las mujeres blancas [...] ¿No tienen los blancos bastante con las suyas? ¿Por qué han de venir a quitarnos las nuestras? Con qué derecho hacen eso? ¿Con el derecho de blancos? ¿Quién les ha dado semejante derecho? Nadie. Desengáñese, señor Uribe, si los blancos se contentaran con las blancas, las pardas no mirarían a los blancos.³⁰

José Dolores Pimienta si ribella contro la supremazia bianca che si arroga il diritto di impossessarsi di tutto, senza chiedere nulla. Non accetta la condizione di subalternità imposta dall'ordinamento sociale vigente e rivendica la sua sostanziale *cubanía*.

Il musico vive la relazione di Cecilia e Leonardo come una vera e propria disgrazia. Nella conversazione con la sorella Nemesia confessa di non sopportare il solo pensiero della sua amata illegalmente unita al giovane di casa Gamboa:

¿Qué puede esperar ella de esos dos blancos? El viejo quizás le dé dinero, lujo y cuidados, ¿mas el joven...? Éste no es posible que se case con ella; gracias si la toma de querida por algún tiempo, se fastidia y la deja con dos o tres hijos el día menos pensado. Yo no sé que será de mí si tal cosa sucede. No quiero pensar en eso.³¹

La trascendenza delle sue parole diviene esemplare se collegata idealmente al motivo che regge il nucleo drammatico del testo: l'incesto. Attraverso l'ottica privilegiata del mulatto, il dramma che regge l'economia narrativa assume una valenza inusitata. Non coincide con la predestinata condanna inscritta nel fato della protagonista e determinata dai suoi natali ma viene a punire il malsano ordinamento sociale che impedisce una piena mobilità affettiva tra i suoi diversi componenti, condiziona la rete di relazioni possibili in termini di similitudine e non di differenza e preclude ogni possibilità di relazione veridica in nome di una presunta e anelata

³⁰ C. Villaverde, *Cecilia Valdés*, pp. 206-207.

³¹ C. Villaverde, *Cecilia Valdés*, p. 248. Il discorso di José Dolores Pimienta è da leggersi come evidente anticipazione del tragico epilogo della narrazione.

purezza di sangue che, invertita di segno, rivela il suo statuto di immoralità.³²

Come non vedere nel triangolo amoroso una metafora della Cuba della transizione, splendida mulatta violata dalle ignobili mani dei rappresentanti di un disinteressato governo peninsulare e amata teneramente da un popolo, il suo popolo, paradossalmente senza voce!

Letto in quest'ottica l'epilogo finale, costituito dall'omicidio di Leonardo, assume i toni di un'uccisione rituale, di un atto estremo, eccezionalmente non punito,³³ attraverso il quale riappropriarsi della Terra/Donna, ingannata, sfruttata e usurpata dall'Altro, ridonandole una dignità rinnovata nel riconoscimento nazionale. Rituale atto, peraltro, a riportare un ordine naturale fondato sull'innalzamento della diversità a valore e sullo smascheramento della sterilità e artificiosità di un progetto teso all'omogeneità, in favore del riconoscimento della ricchezza e fertilità dell'eterogeneità.

³² A supporto di questa tesi evidenziamo i numerosi indicatori testuali che sottolineano la sterilità che proviene da relazioni indotte, obbligate dall'ordinamento sociale: la perdita del figlio da parte di María de Regla, costretta a sposare Dionisio, la malattia di Rosa Sandoval, causata dal parto di Adela, la immagine androgina e asessuata di Isabel Ilincheta, promessa sposa di Leonardo.

³³ L'autore non da alcuna informazione circa le sorti di José Dolores Pimenta, il cui destino, contrariamente alla totalità dei personaggi, viene lasciato in sospeso. Cecilia, invece, viene accusata di complicità nel delitto e incarcerata. L'occasione della sua reclusione, assume una valenza inusitata convertendosi in fattore di ricongiungimento con i propri natali: la giovane mulatta, grazie alla condanna, riabbraccia la madre che, prima di morire, ha riacquisito la lucidità. Lo spazio della prigione viene invertito di segno e coincide con una sorta di liberazione dell'anima, nel riconoscimento di un'identità negata e defraudata.

BIBLIOGRAFÍA

- BENÍTEZ ROJO, Antonio, «Azúcar/poder/literatura», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 451-452, Madrid, 1988, pp. 217-239.
- BUENO, Raúl, «Sobre la heterogeneidad literaria y cultural de América Latina», *Asedios a la heterogeneidad cultural*, a cura di José Antonio Mazzotti y U. Juan Zevallos-Aguilar, Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996, pp. 21-36.
- BUENO, Salvador, *El negro en la novela hispanoamericana*, La Habana , Letras Cubanas, 1986.
- CORNEJO POLAR, Antonio, «El indigenismo y las literaturas heterogéneas. Su doble estatuto socio-cultural», *Sobre literatura y crítica latinoamericana*, Caracas, Ed. de la Facultad de Humanidades y de Educación, 1982, pp. 9-12.
- CRUZ, Manuel de la, «Cirilo Villaverde», *Acerca de Cirilo Villaverde*, a cura di Imeldo Álvarez, La Habana, Ed. Letras Cubanas, 1982, pp. 41-51.
- FRIOL, Roberto, «La novela cubana en el siglo XIX», *Unión*, 4, La Habana, 1968, pp. 178-207.
- GENETTE, Gerard, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976.
- GONZÁLEZ, Reynaldo, *Contradanzas y latigazos*, La Habana, Letras Cubanas, 1983.
- MÉNDEZ RODENAS, Adriana, *Cuba en su imagen: historia e identidad en la literatura cubana*, Madrid, Verbum, 2002.
- MORENO FRAGINALS, Manuel, *El ingenio*, Barcelona, Crítica, 2001.
- MORÚA DELGADO, Martín, «Las novelas del señor Villaverde», *Acerca de Cirilo Villaverde*, a cura di Imeldo Álvarez, pp. 64-97.
- ORTIZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Caracas, Ayacucho, 1987.
- ORTIZ, Fernando, *Los negros brujos*, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1906.
- RIVAS, Mercedes, *Literatura y esclavitud en la novela cubana del siglo XIX*, Sevilla, Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla, 1990.

- RODRÍGUEZ HERRERA, Esteban, «Estudio crítico a Cecilia Valdés», *Acerca de Cirilo Villaverde*, a cura di Imeldo Álvarez, pp. 133-181.
- SANCHEZ, Julio C., *La obra novelística de Cirilo Villaverde*, Madrid, De Orbe Novo, 1973.
- VILLAVERDE, Cirilo, *Cecilia Valdés o La loma del Ángel*, ed. Ivan A. Schúlman, Caracas, Ayacucho, 1981.
- VILLAVERDE, Cirilo, *Cecilia Valdés o La loma del Ángel*, ed. Jean Lamore, Madrid, Cátedra, 1992. [Tutte le citazioni comprese nel testo faranno riferimento all'edizione qui segnalata].
- WILLIAMS, Lorna Valerie, *The Representation of Slavery in Cuban Fiction*, Columbia and London, University of Missouri Press, 1994.