

Cecilia Valdés: de la literatura a la pantalla

Linnet González

Florida International University

En el año 1882 Cirilo Villaverde publica la versión final de *Cecilia Valdés*. Es muy poco probable que el escritor cubano se imaginara entonces que al cabo de cien años su obra maestra sería llevada a la pantalla grande por un compatriota suyo, el cineasta Humberto Solás, en la adaptación cinematográfica *Cecilia*. La filmografía dista mucho de la literatura: junto con el apellido, Solás elimina aspectos decisivos de la narrativa textual al mismo tiempo que introduce elementos completamente ajenos a la trama primigenia. Un análisis comparativo de la novela y el filme resulta apropiado y necesario para develar elementos convergentes y divergentes que no sólo reflejan la realidad e identidad de la isla de Cuba y el pueblo cubano sino que además se tornan evidencia de las agendas personales de ambos autores. Además, dicho análisis sirve como prueba de que en lugar de contradecirse, ambas obras se complementan, ya que una se detiene y profundiza en aspectos relegados o ignorados por la otra, de manera que el cuadro conjunto final equivale a una representación más extensa de lo que abarcaría cada una por sí sola y por tanto, a una versión más completa del panorama cubano en su totalidad.

Un siglo, dependiendo del prisma refractor, puede equivaler a un instante o a toda una eternidad. Lo que resulta indiscutible es que en la mayoría de los casos, semejante lapsus temporal conlleva a cambios decisivos que dejan huellas indelebles tanto a nivel individual como colectivo. Cien años para Cuba significan un espacio de génesis y un tiempo de Apocalipsis: el punto final de un régimen colonial esclavista y el comienzo de un sistema revolucionario absolutista. La Cuba de Villaverde no es la misma Cuba de Solás. En los cien años que transcurren entre novela y película, el sistema colonial da lugar a un sentimiento revolucionario

que desemboca finalmente en un régimen tan represivo y opresivo como el de la colonia misma: el régimen castrista vigente desde la revolución de 1959. El escritor vive y narra dentro de un marco referencial colonial marcado por las infamias de un sistema esclavista. En cambio, el cineasta, producto del régimen revolucionario, lleva a cabo una revisión historicista que se replantea la iniciación de Cuba como pueblo mestizo, proyecto en consonancia con los intereses del gobierno y del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica) que además coincide con el momento en que Cuba participaba en las guerras de Angola, Mozambique y Etiopía. (del Río 164).

Para Villaverde, lo importante es denunciar un sistema corrupto y una sociedad decadente producto del aparato esclavista, sostén de la economía colonial; estrategia que espera solución, o al menos mejore, el panorama isleño a todo nivel. Por su parte, Solás re-escibe la historia para darle una nueva identidad al negro y al esclavo, al estilo del héroe transfigurado que regresa para rescatar a su pueblo, estableciendo así un paralelismo con el revolucionario cubano que lucha en nombre de ideales altruistas y de su pueblo. Esta maniobra se puede leer como una manipulación premeditada de un gobierno empeñado en exaltar, validar y justificar la tradición revolucionaria sobre la cual se asienta la ideología castrista. Las palabras de Sara Rosell corroboran este hecho,

[E]l gobierno cubano intenta crear una tradición revolucionaria desde el siglo XIX, con la participación del esclavo como figura sobresaliente al pasar por el proceso de ser esclavo, Mambí y, por último, hombre libre. De manera que dentro del proyecto contemporáneo esto constituiría una re-liberación del esclavo y un regreso simbólico del héroe transfigurado que nos viene a enseñar una lección y a mostrarnos el mito de renacer de una sociedad nueva. (11)

Así, las agendas personales de cada autor (y gobierno) van a determinar en gran medida el acercamiento con que se descubre la época de antaño en la que se comienza a gestar el nacimiento de Cuba como nación independiente, multirracial y sincrética.

Hommi Bhabha asegura que los discursos y narrativas son fundamentales a la hora de estudiar la nación, como lo expresa a través de las siguientes palabras, “como sistema de significación cultural, la nación debe ser estudiada *desde* las narrativas y discursos que construyen la idea de la nacionalidad” (cit. en Ruiz 75). Al implementar la sugerencia de Bhabha, nos encontramos con que la novela y la película nos presentan dos versiones diferentes de una misma realidad. Entonces, ¿es del todo posible forjarse un concepto de época y nación certero y fehaciente cuando nos enfrentamos con dos historias desiguales? La respuesta por extraño que parezca es un rotundo y decidido sí. Además, vale destacar que a pesar de las obvias divergencias, existe entre novela y película un denominador común que justifica tanto la intención original como la permutación ulterior: la necesidad de una conciencia nacional y patriótica que se ajuste a la situación social, económica y política del momento y que a su vez sirva de mecanismo promotor de ideologías de cambio.

En una entrevista posterior al estreno de la película, Solás declara, “Cecilia es mi mejor película . . . Cecilia Valdés es un clásico con el cual yo no me identifico a estas alturas del siglo XX, y lo remodelé a mi gusto” (cit en del Río 165). Y efectivamente, el director en su rol de demiurgo añade y elimina a su antojo sin preocuparse por mantener la esencia original de la novela. Este afán de libertad creadora no pasa sin repercusiones y Solás se hace blanco de críticas encarnecidas que no aceptan esta maniobra arriesgada por parte del director. Al respecto, las palabras de Joel del Río sirven como aclaración y confirmación,

“se emprendían diatribas contra el director-guionista por haberse tomado tamañas libertades con una narración mitológica sobre la que todos los cubanos poseían una perspectiva más convencional y romántica, asentada por versiones anteriores y sobre todo por la famosa zarzuela” (167). Pero, ¿cuáles son esos cambios cruciales que tanto incomodan y desagradan al público y a los críticos? ,y ¿acaso suponen ellos un alejamiento tan marcado de la realidad como para enardecer los ánimos a tal punto?

La respuesta no es tan simple como parece a simple vista. En efecto, la película introduce cambios significativos que se podrían tomar como una tergiversación aposta, la cual se escuda tras un nombre y una esencia que termina traicionando. Sin embargo, una breve analepsis histórica sugiere todo lo contrario y mas bien apunta a un esfuerzo por reflejar aspectos claves de la cultura cubana tratados con negligencia en el texto original. Como exegeta moderno, Solás interpreta y recrea *Cecilia Valdés* desde una perspectiva contemporánea que incorpora elementos claves de la cultura cubana que permanecen ausentes en la obra original.

Todo comienza en el año 1812, época del general Dionisio Vives y parte del período colonial en que Cuba experimenta una explosión en el crecimiento de la industria azucarera. El desarrollo de grandes latifundios, conocidos como ingenios, implica la necesidad de mayores cantidades de esclavos que provean la mano de obra necesaria. Philip Foner informa que de 1762 a 1838 llegan a la isla 391,024 negros esclavos procedentes de África, a pesar de que en el año 1817, España firmara un tratado con Inglaterra para poner fin a la trata negrera (15). Tras su llegada al nuevo mundo, los negros africanos se ven obligados a adoptar creencias ajenas (incluyendo la religión católica) y renunciar a las propias. Desterrados de su patria y sin ningún otro refugio más que su fe y su religiosidad, establecen “cabildos negros” donde se reúnen para rendir culto a sus dioses. Según Igor Zabaleta, “estos cabildos negros” tenían una fachada de

asociación religiosa católica pero en realidad muy lejos estaban de serlo” (60), ya que tras las imágenes de santos católicos, los negros esclavos adoraban clandestinamente a sus deidades africanas porque para ellos, “la religión es el elemento más importante en la vida tradicional y conforma su manera de pensar, de sentir y de actuar” (Zabaleta 31). Este proceso de sincretismo religioso da lugar a la práctica que hoy en día se conoce como Santería.

La elevada cifra de negros esclavos conlleva implícita la preeminencia de la Santería dentro del contexto colonial cubano. Y por eso, hasta cierto punto resulta inaudito que Villaverde no incorpore este tema en *Cecilia Valdés* y opte por solamente destacar el rol del catolicismo, incluso dentro del ámbito de la gente de color para quienes la Santería era parte fundamental de su intrahistoria. Por el contrario, Solás desde la escena inicial confiere a este sistema religioso un papel estelar, a la par de la pareja protagónica formada por Cecilia y Leonardo, y en consonancia con su relevancia en la isla. De hecho, la narrativa fílmica comienza con una suerte de procesión/ceremonia religiosa donde se cuenta la historia de Ochún y Changó, dos deidades principales del panteón Yoruba africano que encuentran su correspondencia católica en la Virgen de la Caridad del Cobre y Santa Bárbara respectivamente (Roig Ribas 7-9). Asimismo, la escena final muestra a una delirante Cecilia ambulando en medio del carnaval, vestida en semejanza a Ochún, con capa amarilla y corona dorada, mientras que el mulato Pimienta, eterno y fiel enamorado de Cecilia, se ve transmutado en Changó guerrero y vengador. Entre principio y fin, se introduce todo un despliegue de escenas que destacan algunos de los rituales típicos de la religión como por ejemplo, los baños de miel a que se somete Cecilia para atraer el amor de un hombre blanco o las sesiones espiritistas donde Nemesia es poseída por un ente desconocido, posiblemente un muerto, como es típico que suceda en ceremonias santeras. Para del Río, toda este serie de cambios constituyen “la más lúcida alteración del texto literario” (166).

Pero Solás no se detiene aquí y además del sincretismo religioso, se propone realzar el sincretismo racial, generador de una nueva raza (la mulata) que incorpora elementos dispares de sus dos fuentes progenitoras: la blanca y la negra. Así, siguiendo la pauta de Villaverde, el director incorpora en su película una serie de personajes que simbolizan la diversidad social de Cuba. Por otro lado, los personajes re-creados de Solás distan mucho de los originales y esto ha sido motivo de seria controversia desde el estreno de la película según sugieren las palabras de del Río, “la principal polémica, al menos en Cuba . . . provino de los drásticos cambios respecto a la índole de los personajes” (165). Y es que ciertamente, Solás confiere a sus personajes rasgos caracterológicos disonantes con la versión textual. Así, el nuevo Leonardo no es ya el hedonista pragmático y decidido de la novela; Solás lo ha transformado en un pusilánime sentimental e indeciso que vive rezongando y quejándose de su situación. La misma transformación trascendental ocurre con Isabel Illincheta quien deja atrás sus momentos idealistas llenos de dulzura y humanidad para convertirse en una mujer-libro, fría y calculadora, desprovista de nociones altruistas y consumida por el interés.

Cambios similares acontecen en el grupo mulato, especialmente en lo que respecta a los personajes de Pimienta y Uribe. En la novela, ambos personajes manifiestan su desagrado por los blancos y las discriminaciones sociales de la época, pero el hecho no trasciende a mayores y las referencias que se hacen sobre conspiraciones insurgentes no pasan de ser históricas; en ningún momento Villaverde involucra a sus personajes de color en maniobras subversivas. No obstante, en la película, el argumento de la insurrección independentista es fundamental y toma cuerpo a partir de estos dos personajes principalmente: Pimienta como cabecilla instigador y Uribe como cómplice colaborador. Asimismo, alrededor del tema, Solás introduce personajes del todo ausente en la trama literaria como es el caso del negro cimarrón herido y del blanco

revolucionario (rol interpretado por Cesar Évora) que lo ayuda a escapar y es a su vez, uno de los líderes independentistas.

No obstante, dentro del grupo mulato, el contraste más marcado entre novela y filme queda a cargo de la misma protagonista: la mulata Cecilia Valdés. Es de conocimiento popular que en torno a la figura de la mulata se ha tejido, desde tiempos remotos, una suerte de leyenda mitológica que permanece hasta nuestros tiempos actuales. El caso del mito es muy interesante ya que como nos informa Barthes, “el mito es un tipo de discurso que se define mucho más por la intención que por su sentido literal” (cit. en Rosell 12). De ahí que el mito no tenga necesariamente que reflejar una verdad y venga a ser más bien una construcción social y cultural. Pedro Gelman explica el fenómeno de la siguiente manera,

El mito es una asociación de imágenes, una especie de sueño que no es individual sino colectivo y social. Toda una comunidad se expresa en él, en él concentra sus aspiraciones y ansiedades, sus temores y esperanzas. Cada cultura, cada pueblo, cada raza ha tenido así sus mitos que en el fondo han sido sus sueños, la expresión de sus deseos, la manifestación de sus angustias, de su mundo intersubjetivo. (cit, en Rosell 12)

En el caso de la mulata, el mito hace alusión a una mujer “ardiente y sensual, a la vez mujer fácil y mujer fatal . . . la mulata llena de sexo pero vacía de seso” como nos explica Jean Lamore (36), quien además sostiene que Villaverde tuvo en cuenta toda esta visión estereotipada a la hora de darle vida a la protagonista femenina. No en vano en repetida ocasiones el escritor se refiere a ella con calificativos que ponen de manifiesto la creencia tras el mito: “los labios llenos, indicando más voluptuosidad que firmeza de carácter” (73), “sus gracias nacientes y el descuido y libertad con que vivía alimentaban esperanzas de bastardo linaje en mancebos corazones, que

latían al verla” (74), “es toda pasión y fuego. . . ¿Quién es bastante fuerte para resistírsele?, ¿Quién puede acercársele sin quemarse?” (414), entre otros.

Pero aunque la intención de Villaverde haya sido crear un personaje a semejanza de las leyendas mitológicas, lo cierto es que su propósito se queda a medias porque Cecilia, a pesar del mito y Villaverde, no actúa como la mujer de color coqueta y sexual que da vida al estereotipo mítico. Si bien es cierto que Cecilia mantiene relaciones ilícitas con Leonardo, también es cierto que en ningún momento la joven coquetea con ningún otro hombre. De hecho, a lo largo de la narrativa textual, varias veces evita el contacto con cualquier otro personaje, incluyendo a Pimienta y a Cándido Gamboa, en quien ve intenciones amorosas. No obstante, no es este el caso de la película en donde el personaje de Cecilia va más acorde con la creencia mítica.

Recordemos, por ejemplo, el baile de cuna donde coquetea con varios hombres, Leonardo incluido. Además, cuando Pimienta la acorrala contra la pared en la sastrería, pareciese como si en vez de ofrecer resistencia, la mulata lo alentara con sus rechazos que mas bien parecen ruegos. Finalmente, el tono de voz ronco y bajo, sostenido a lo largo de la trama a manera de susurro, y los juegos de mirada, así como la escasez de diálogos de peso que denoten inteligencia, indiscutiblemente remiten a la simbología mitológica de “mujer de mucho sexo y poco seso” (mis propias palabras).

En definitiva que, como dice el refrán –“mulata nació para querida” – y ratifica Lamore, “ la mulata parecía destinada a ser un juguete sexual para el hombre blanco y rico, quien, por su parte, con el fin de justificar su gusto por esos amores ilícitos, se esforzaba por tener a esas mujeres por seres sensuales e incluso depravados” (37). De esta misma opinión parece ser Vera M. Kutzinski quien expresa, "From these nineteenth-century discursive entwinements the mulata emerges as a product of mostly white and distinctly masculine desire" (cit. en Rosell 15).

Claramente, esto es lo que encontramos en la relación de Cecilia y Leonardo, donde la primera se convierte en el objeto de deseo que una vez obtenido pierde su valor. Y aunque en la trama fílmica el desinterés de Leonardo no alcanza las mismas proporciones que en la literatura, al final, el blanco igualmente desdeña a la mulata por una criolla de su mismo abolengo, actitud que una vez más corrobora la percepción mitológica popular.

Al respecto, es interesante la observación de Zoila Clark, quien señala, “Villaverde ha estereotipado claramente a Cecilia como un objeto sexual perpetuado en el mito bíblico de la puta penitente. Ella es la mujer que seduce como Eva por ser carnal y es también la culpable de la caída de Leonardo en el pecado sexual” (5). En efecto, el interés que Cecilia despierta en Leonardo es exclusivamente de índole sexual y sólo en la medida que el deseo carnal permanece vivo, se mantiene vigente el interés del criollo. Una vez satisfecho el apetito sexual, se desmoronan las atenciones para con la mulata. Para Leonardo, Cecilia es “un diablito en figura de mujer” que lo ha hecho cometer muchas locuras. Sin embargo como bien admite a su amigo Diego, “no la amo, ni la amaré nunca como a la de acá” (Villaverde 183). Es significativo el uso de esta simbología que una vez más remite a la imagen de la prostituta penitente responsable de la desgracia y caída del hombre y merecedora de un castigo que finalmente llega en manos de Villaverde como dejadez y rechazo y en manos de Solás como la muerte.

De este modo, los amores ilícitos de Cecilia y Leonardo no sólo representan otro de los elementos divergentes entre filmografía y literatura sino que además devienen en testimonio de otro de los mitos asociados con la figura de la mulata: la mujer fatal que conduce a la perdición del blanco. En ambos casos, esta relación es el componente fundamental de la trama, sólo que en la novela aparece con connotaciones diferentes, ya que la unión del mundo blanco (Leonardo) con el negro (Cecilia) es imposible más por cuestiones biológicas y éticas, que por estigmas

morales y raciales. En la narrativa textual, Villaverde recurre al incesto como factor primordial para impedir la mezcla de razas, dado que Leonardo y Cecilia son medios hermanos. No obstante, en la película este artilugio dramático desaparece, dejando la historia con una fuerte carga ideológica: los prejuicios raciales y sociales son los únicos que imposibilitan el vínculo entre los dos mundos.

Pero al final del cuento, poco importan que las índoles sean éticas o sociales, biológicas o morales, porque tanto las unas como las otras contribuyen por igual al final trágico cuyos rasgos tendenciosamente románticos al estilo de Romeo y Julieta, sobre todo en la película, imposibilitan un desenlace feliz. Así, la mulata Cecilia, en su rol de mujer fatal, se erige como la autora intelectual de los acontecimientos que inexorablemente culminan con la muerte de su amado Leonardo, quien muere apuñaleado por Pimienta. Sin embargo, es importante señalar que mientras Villaverde se muestra más compasivo con la mulata, conformándose con recluirla en un sanatorio mental, Solás, en un exaltado despliegue de parafernalia surrealista y melodramática, la conduce hasta la torre de un alto campanario de donde la precipita desesperadamente hacia el abismo. De esta manera, el cineasta le confiere al fatalismo mitológico un cariz exacerbado que hasta cierto punto agudiza la percepción ya de por sí negativa de la mujer mulata.

Otra de las diferencias claves entre texto y filme es el trato que cada autor proporciona al tema de los esclavos negros. En este respecto, es significativo señalar el intento de Villaverde por plasmar aspectos esenciales del mundo de los negros, incluyendo su lenguaje. La oralidad textual presente a lo largo de la novela, alcanza su grado de máxima expresión en la figura del negro, bien sea esclavo o libre. Así, cuando los esclavos hablan, Villaverde no traduce para que el lector entienda sino que mantiene la estructura original del castellano africanizado, típico de los esclavos iletrados. El uso de bastardillas no se debe tomar como acto de discriminación; por

el contrario el énfasis en esta oralidad apunta al interés que tiene Villaverde en que la voz del esclavo sea escuchada y reconocida.

Este aspecto tan marcado en la novela, resulta totalmente ausente en la adaptación cinematográfica. Los esclavos de Solás, al contrario que los de Villaverde, no pronuncian una palabra en toda la película y, con la excepción del negro cimarrón, su participación se limita a la escena del ingenio azucarero que magistralmente capta los horrores del sistema esclavista. Pero se podría especular que este acercamiento no es arbitrario y mas bien obedece a un deseo de plasmar tácitamente la falta de voz y voto del sector de color durante el período colonial. La mejor manera de transmitir el sentimiento de impotencia de los negros es silenciándolos y sometiéndolos a todo tipo de injusticias y abusos sin derecho a réplicas. No hay español africanizado en la película; los negros del cineasta no hablan porque a nadie le importa lo que tengan que decir. Su voz no cuenta aquí del mismo modo que no contaba entonces.

Una misma realidad y dos propósitos distintos que indiscutiblemente se hacen sentir. Por un lado, el escritor denuncia; por el otro, el cineasta reivindica y al mismo tiempo ambos conquistan. En el caso de Solás, la conquista demora pero al fin llega cuando, ya lejanos la época y el contexto propagandista en que el filme hace su debut, los críticos reconocen su valor como experimento estético y conceptual. Al igual que hiciera Villaverde en 1882 con *Cecilia Valdés*, Solás con *Cecilia* pretende dar respuesta a los imperativos que por siempre han preocupado a los artistas cubanos. En tono de aclaración del Río explica, “Cecilia es una película que explora nuevos caminos discursivos para el cine cubano, indaga en otros tonos, estilos e iconografías para acercarse a los mismos espacios temáticos que han obsesionado a los artistas cubanos durante muchas décadas: ¿quiénes somos los cubanos y de dónde venimos? (168).

Y así, cada uno en su especialidad y estilo único intenta forjar un sentido patrio que identifique y reúna a todos los cubanos bajo un mismo umbral. No sería muy auténtico decirse cubano si no se está al tanto, aún a grandes rasgos, de nuestros orígenes como patria y nación. Conocer y reconocer los esplendores y horrores de nuestros inicios no sólo como pueblo, sino además como pueblo multirracial, es el primer paso a la hora de formar y moldear una conciencia nacional inscrita en realidades autóctonas. Es además el eslabón inicial de una ideología forjadora de cambios, ya que resulta imposible cambiar aquello que no se conoce. Por eso, trabajando siempre desde los límites impuestos por sus respectivos sistemas y sin dejar de lado sus deseos propios, tanto Villaverde como Solás, se afianzan en la creación de una identidad nacional a partir de elementos que destacan momentos claves de la historia y cultura cubana. Cabe reconocer que, acertados o no, ambos autores han dejado su marca indeleble en la historia cubana y han contribuido de una u otra forma a la creación de una identidad cubana que se extiende mas allá de los márgenes de una hoja y una pantalla de cine. Gracias a Cirilo Villaverde y a Humberto Solás, *Cuba y lo cubano* ha llegado a muchos rincones del planeta.

Obras citadas

Clark, Zoila. "El cristianismo y los estereotipos de mujer en las novelas cubanas de la esclavitud:

Francisco: el ingenio o las delicias del campo, Cecilia Valdés y Sab." *Sin Frontera:*

Revista Académica y Literaria 1.1 (2006).

Del Río, Joel. "Cecilia (Humberto Solás, 1981): Las marcas de la desmesura." *Cuba: Cinéma et révolution*. 161-168. Lyon, France: Grimh, 2006. *MLA International Bibliography*.

EBSCO. Web. 11 Apr. 2010.

Lamore, Jean. "Prólogo." *Cecilia Valdés o La loma del ángel*. By Cirilo Villaverde. 3rd Ed.

Jean Lamore. Madrid: Cátedra, 2004. 11-48.

Martí, José, and Philip Sheldon Foner. *Inside the Monster: Writings on the United States and American Imperialism*. New York: Monthly Review Press, 1975.

Roig Ribas, Olga. *Santería yoruba: magia, culto y sabiduría afroamericana*. Madrid:

Ediciones Karma. 7, 2001.

Rosell, Sara. "Revisión de mitos en torno a Cecilia y Francisco: de la novela del siglo XIX al cine." *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 83.1

(2000): 11-18. *MLA International Bibliography*. EBSCO. Web. 19 March 2009.

Ruiz, Bladimir. "La ciudad letrada y la creación de la cultura nacional: costumbrismo, prensa y

nación." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 33.2 (2004): 75-89. Web. 15

Feb. 2010.

Solás, Humberto, dir. *Cecilia*. 1982. DVD. ICESTORM Entertainment, 2006.

Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés o La loma del ángel*. 3rd Ed. Jean Lamore. Madrid: Cátedra, 2004.

Zabaleta, Igor. *Sincretismo religioso y los cultos animistas*. Madrid: EDIMAT Libros, 2006.