



Espacios y cuerpos en pugna. Sobre *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde

Carolina Sancholuz
IdIHCS, Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación
Universidad Nacional de La Plata / CONICET

Resumen

La ponencia propone abordar la novela cubana *Cecilia Valdés* (1882) de Cirilo Villaverde, atendiendo al análisis de las significaciones del espacio, como problema teórico de fundamental importancia en los estudios literarios. En *Cecilia Valdés* la representación del espacio pone en escena lazos y tensiones entre lo rural (ingenios azucareros, haciendas cafetaleras) y lo urbano (La Habana), que a su vez subraya conflictos entre sectores sociales y étnicos heterogéneos, en momentos en los cuales se empieza a proyectar la idea de la nación cubana. En este sentido, el par espacio/cuerpo cobra una dimensión simbólica significativa en la trama textual, especialmente encarnada en los sectores mulatos de Cuba, cuyo ascenso y movilidad social, al igual que su incidencia central en el desarrollo económico de la Isla, tornan visible —no sin contradicciones en la novela de Villaverde— el peso y los aportes de los sectores negros y mulatos en la conformación histórica y cultural del país.

Palabras clave: *Cecilia Valdés* — Cirilo Villaverde — Cuba — siglo XIX — narrativa abolicionista

En el Norte vivía él, con el consuelo de amar y venerar, y ver de cerca la noble pasión, a la cubana que en el indómito corazón lleva toda la fiereza y esperanza de Cuba y en los ojos todo el fuego. (...) Cuba, que no olvida a quienes la aman, lo recibía, en sus visitas de salud, con orgullo y agasajo; y él venía como muerto, si hablaba, cual no queriendo hablar, de la conformidad vergonzosa con nuestro estéril deshonor...

José Martí, "Cirilo Villaverde".

Las palabras de José Martí, escritas en ocasión de la muerte de Villaverde en el año 1894, subrayan la particular condición de destierro que atraviesa a ambos intelectuales cubanos, escindidos entre el aquí y el allá de sus forzados desplazamientos, entre el Norte donde residen y "Cuba que no olvida a quienes la aman", donde desearían vivir pero sin la sujeción al orden colonial vigente, circunstancia que Martí describe como la "conformidad vergonzosa", "nuestro estéril deshonor"¹. Esa comunidad de sentimientos que entraña la compleja experiencia del desplazamiento le permite a Martí aproximarse a una figura que, aunque muy diferente a la suya, tanto en su obra escrita como en sus intervenciones políticas e ideológicas, reivindicó en sus años finales la independencia de Cuba². De allí que Martí

¹ Martí, José, "Cirilo Villaverde", publicado en el periódico *Patria*, Nueva York, 30 de octubre de 1894.

² "Cirilo Villaverde fue en la década de los años 1840 un joven reformista/anexionista, sin ingenios ni esclavos, por lo tanto movido por fuerzas éticas y no por intereses económicos. Persuadido por José



apele también a describir a Villaverde bajo la misma forma que se reitera en muchos de sus poemas de *Versos libres*, donde el desterrado, el proscrito, se homologa al "muerto", autorrepresentación devaluada de un sujeto violentamente desarraigado, tal como podemos leer en los versos martianos del poema "Hierro" que dicen: "Viven los hombres, – ¡ay! más el proscrito/ de sus entrañas propias se alimenta!; Tiranos: desterrad a los que alcanzan / el honor de nuestro odio: – ya son muertos. (...) Grato es morir: horrible, vivir muerto." (Martí 1985: 68) *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde se publica en el exilio neoyorkino de su autor, situación que pesó en su obra, aspecto sobre el cual volveré hacia el final de este breve trabajo.

Para Julio Ramos, en el marco particular de una sociedad pluriétnica como la cubana, la novela de Villaverde pone en escena aspectos que caracterizarían al propio género narrativo a fines del siglo XIX en América Latina y que replantean el papel político de la ficción en términos de los materiales mismos con que trabaja el género, "materiales que para la novela son irreductiblemente discursivos, procesados y jerarquizados mediante las formas de representación del discurso" (1996: 32). Entre estos, en *Cecilia Valdés* cobra relevancia la representación del espacio que, como subraya María Teresa Zubiaurre respecto de la novela realista decimonónica, se caracteriza porque "dotado de un fuerte contenido semántico, habla indirectamente de los personajes y contribuye metonímicamente a su definición" (2000: 22). Esto es lo que ocurre con el personaje central que da nombre a la novela, la mulata que pasa y se pasea por las calles habaneras, deambulando libremente por la Loma del Ángel, caracterizada ambiguamente por el narrador como "peregrina" o como "vagabunda". Sus continuos desplazamientos revelan que, por el reverso de las nociones espaciales como borde, límite o frontera, se instauran otras divisiones sociales y étnicas complejas, en un momento histórico de Cuba donde se vislumbraba la posible emergencia de un proyecto nacional. Al respecto destaca Julio Ramos el efecto simbólico que subyace en el deambular de la mulata en *Cecilia Valdés*:

(...) la mulata que *pasa*, como Cecilia y al pasar disimula y deshace los bordes y la integridad de las categorías diferenciales duras postuladas por un proyecto de fundación nacional articulado en torno de una compleja topología de contaminación y pureza. Sobre esa zona maleable y porosa agudiza su foco el ojo vigilante desde donde se articula la ficción abolicionista (Ramos 1996: 23).

En el retrato de la joven mulata que traza el narrador en el capítulo dos de la novela sobresalen, por una parte, una fuerte idealización romántica de la belleza de Cecilia: "Era su tipo el de las vírgenes de los más célebres pintores" (Villaverde 1981: 17); por otra, una mirada escrutadora que lee en y sobre el cuerpo de la mujer "una red de marcas y signos que lo cuadriculan, lo parcelan"³, que lo clasifican para organizarlo como enigma a develar:

Antonio Saco, de que el negro era la raíz de todos los males cubanos, defendió la esclavitud hasta mediados de siglo (si el negro era un elemento negativo mejor era mantenerlo esclavo que libre), y sin fe en Cuba fue anexionista por sincera convicción. Muy tardíamente se sumó al carro de los exiliados independentistas en Nueva York, donde su esposa jugó un brillante papel como organizadora de grupos femeninos." Véase Moreno Fragnals (1995: 306-307).

³ "Toda la historia actual del cuerpo es la de su demarcación, de la red de marcas y signos que lo cuadriculan, lo parcelan, lo niegan en su indiferencia y en su ambivalencia radical para organizarlo en

La Plata, 27-30 de abril de 2010

<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>

ISBN 978-950-34-0841-4



¿A qué raza, pues, pertenecía esta muchacha? Difícil es decirlo. Sin embargo, a un ojo conocedor no podía esconderse que sus labios rojos tenían un borde o filete oscuro, y que la iluminación del rostro terminaba en una especie de penumbra hacia el nacimiento del cabello. Su sangre no era pura y bien podía asegurarse que allá en la tercera o cuarta generación estaba mezclada con la etíope (Villaverde 1981: 17).

El "ojo conocedor" del narrador funciona asimismo como "ojo vigilante" según Ramos, que regula, limita, demarca los espacios sociales por donde circulan sujetos que, como Cecilia, son percibidos fundamentalmente como cuerpos: los mulatos, los negros libertos y los negros esclavos. En la novela, de innegable filiación realista, la proliferación descriptiva de los espacios parece suscribir a una taxonomía social que, en muchas ocasiones representa también su límite: los bordes son porosos, tienen fisuras que revelan la innegable convivencia cotidiana de grupos étnica y socialmente heterogéneos, especialmente en los lugares abiertos como las calles habaneras, donde se constituyen los campos de la identidad colectiva, indisolublemente cruzados en la ficción de Villaverde por categorías étnicas y de clase⁴. Pero hay también espacios interiores que se representan como lugares de consolidación de determinados grupos, tal como ocurre en el llamado "baile de cuna", donde sobresalen los sectores mulatos, quienes conforman una innegable fuerza productiva de la sociedad, el conjunto de pequeños comerciantes y artesanos, empleados y artistas que empiezan a constituir la emergente "clase media de color", como la denomina Jean Lamore (1982: 358).

El narrador detiene su mirada minuciosa en la escena que describe el baile, al cual primero localiza espacial y socialmente: "Nuestra atención la atraía por completo un baile de la clase baja que se daba en el recinto de la ciudad por la parte que mira al sur" (Villaverde 1981: 30). Del espacio exterior y marginal de la calle al interior de la casa donde transcurre la acción, el narrador también se desplaza acompañando su focalización de afuera hacia adentro, para "alumbrar aquella tan extraña como heterogénea multitud":

El baile, conocidamente era uno de los que, sin que sepamos su origen, llamaban *cuna* en La Habana. Solo sabemos que se daban en tiempos de ferias, que en ellos

un material estructural de intercambio/signo" (Baudrillard 1993: 117).

⁴ Son numerosas las escenas que dan cuenta de la convivencia cotidiana de sectores social y étnicamente heterogéneos, por ejemplo, en el capítulo X de la primera parte, donde se describe el conjunto de estudiantes compañeros de Leonardo Gamboa, a la salida de la institución educativa, deambulando hacia la Iglesia del Santo Ángel Custodio; allí, el narrador se detiene en una escena, una suerte de cuadro costumbrista que señala los espacios en común por donde circulan blancos criollos, mulatos y negros: "Las mujeres blancas que iban a pie por aquellas calles pedregosas sin aceras, de seguro se dirigían a la iglesia; lo que podía advertirse por el traje negro y la mantilla de encaje. La gente de color de ambos sexos, en doble número que la blanca, iba toda a pie, parte también a la iglesia, parte paseando o vendiendo tortillas de maíz en tableros de cedro, que era uno de los motivos de la fiesta. Las que se hallaban arrimadas a una u otra pared de la calle, eran por lo común negras de África, pues las criollas desdeñaban la ocupación, sentadas en sillas enanas de cuero, con una mesita por delante y el burén en el brasero, al lado. [...] Muchas señoritas no tenían a menos parar el carruaje y comprar las tortillas de San Rafael, según las denominaban, calientes todavía del indiano burén, pues, por lo que parece, era como sabían mejor" (Villaverde 1981: 71).

La Plata, 27-30 de abril de 2010

<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>

ISBN 978-950-34-0841-4



tenían entrada franca los individuos de ambos sexos de la clase de color, sin que se le negase tampoco a los jóvenes blancos que solían honrarlos con su presencia" (Villaverde 1981: 31).

Ahora bien, entre los jóvenes blancos que tienen libre acceso al espacio mulato está implícita otra importante demarcación, esta vez de género: queda claro que ingresan los hombres blancos, no así las mujeres.

Acabada la danza, se inundó de nuevo la sala y comenzaron a formarse los grupos en torno de la mujer preferida por bella, por amable o por coqueta. Pero en medio de la aparente confusión que entonces reinaba en aquella casa, podía observar cualquiera que, al menos entre los hombres de color y los blancos, se hallaba establecida una línea divisoria que, tácitamente y al parecer sin esfuerzo, respetaban de una y otra parte (Villaverde 1981: 42).

Los esfuerzos son de parte del narrador, afanado por aclarar que los espacios de pertenencia que trazan blancos y negros están bien deslindados; aunque son meramente formales, pautan una convivencia compleja que la unión sexual entre ambos sectores desbarata, no sin conflictos. La casa de la mulata Mercedes, donde se desarrolla el baile, es también el recinto que fomenta las relaciones sexuales interétnicas siempre asimétricas en la novela⁵, simbólicamente representadas en el cuerpo deseado y deseable de Cecilia, a cuyo encanto se rinde también el narrador, quien la describe, ambivalente, como la "Venus de la raza híbrida etiópico-caucásica" (Villaverde 1981: 35).

El baile de cuna tiene su contrapunto espacial en el baile de la Sociedad Filarmónica, exclusivo para los sectores sociales blancos de las clases acomodadas, lugar no exento de tensiones político-ideológicas, rivalidades latentes y explícitas entre los sectores criollos y peninsulares. Aunque no voy a detenerme en las significaciones que entraña este espacio en particular, el narrador desliza en la escena un comentario que desplaza el discurso sobre el esclavismo hacia el colonialismo, en cuanto describe al colectivo criollo cubano como el "corazón de un pueblo esclavizado" (Villaverde 1981: 123).

Las referencias a la esclavitud y la trata proliferan a lo largo de toda la novela, en muchas ocasiones mediante claras intervenciones morales e ideológicas del narrador, encarnándose particularmente a través de dos espacios rurales que se representan como opuestos, a pesar de estar ambos sustentados productivamente por la mano de obra esclava: el cafetal La Luz y la moderna hacienda azucarera La Tinaja. El narrador anticipa desde el epígrafe⁶ del capítulo y desde el nombre simbólico que se le asigna, la estetización del espacio del cafetal sobre el cual se detiene con morosidad descriptiva, para representarlo como edén, paraíso, *locus amoenus*. No es casual que La Luz esté regido por una mujer, Isabel Ilincheta, descrita en varios momentos como una "virago", subrayándose su marcada androginia, quien ejerce sobre los esclavos de su cafetal una autoridad basada en actos de

⁵ La asimetría de las relaciones sexuales interracial es motivo de queja del mulato José Dolores Pimienta, quien cuestiona ante su patrón, el sastre Uribe, también mulato: "que ellos nos arrebatan las de color, y nosotros no podemos ni mirar para las mujeres blancas" (Villaverde 1981: 107).

⁶ El epígrafe dice: "Y en los bellos cafetales/ todo es frescura y olores,/ besadas sus blancas flores/ por las brisas tropicales." J. Padrine. (Villaverde 1981: 244).



marcado paternalismo y afabilidad en el trato. Ante la inminencia de su viaje a la Tinaja le ordena a su Contramayoral, "¿lo oyes Pedro? Que no suene el látigo en mi ausencia" (Villaverde 1981: 239), frase que su novio Leonardo Gamboa, futuro heredero de La Tinaja, revierte maliciosamente, para que Pedro también lo escuche y perciba cómo será el futuro posible cuando, mediante el matrimonio con Isabel, la desplace de su posición y ocupe el lugar del amo: "A tiempo de montar echó Gamboa una mirada desdeñosa en torno del carruaje, y dijo alto, de modo que lo oyó Pedro, que le tenía el estribo: —¡Ay! ¡Qué falta hace aquí un buen *cuero!*" (Villaverde 1981: 252).

El trayecto que media entre el cafetal y la central azucarera implica un desplazamiento —real y simbólico—, que va de lo alto a lo bajo, de las tierras elevadas y montañosas donde se cultiva el café a las tierras bajas e insalubres del cañaveral, descenso que las notas descriptivas del narrador aproximan claramente al topos del infierno en oposición a la representación paradisíaca del cafetal. El cambio de paisaje —"Presentábase adelante el país tan áspero, desigual y montuoso" (Villaverde 1981: 259), anticipa la escalada de violencia que impregna y atraviesa el espacio del ingenio, y que alcanza asimismo a los personajes de Leonardo, su padre y su madre, como amos esclavistas. El ingreso al ingenio, franqueado por el viejo esclavo taita Caimán, quien en su juventud había participado de varias fugas cimarronas, cifra en su figura la alteridad del mundo negro que el discurso del amo, en este caso Leonardo, intenta controlar mediante la violencia, verbal y corporal⁷.

La descripción minuciosa del moderno ingenio azucarero La Tinaja, en cuyo proceso de producción y refinamiento del azúcar se subraya la tecnologización mediante el uso de la maquinaria a vapor, se opone trágicamente a la detallada información de otra máquina, de connotaciones medievales: el cepo de tortura donde se coloca el cuerpo herido de Pedro Carabalí, el esclavo que lidera la fuga cimarrona fracasada, episodio que coincide con el arribo de los visitantes a la propiedad de los Gamboa. El esclavo Pedro encarna literalmente la particular política del cuerpo del discurso esclavista hegemónico, basado en la tortura y el trabajo forzado⁸. Así, reificado en el lugar del cuerpo —como destaca Julio Ramos respecto del esclavo en las ficciones abolicionistas del siglo XIX—, la figura martirizada de Pedro no escapa a una representación idealizada y romántica, no muy diferente de lo que ocurre con la exaltación y sacralización del cuerpo de la mulata Cecilia, como puede leerse en el siguiente pasaje:

⁷ Leonardo intenta "revelar" a sus acompañantes quién era el taita Caimán y al hacerlo lo fija en el lugar de una alteridad temida e incomprensida por los blancos, por estar vinculado a la brujería y santería negra: "No se figuren Uds., —dijo— que el *taita* Caimán es lo que parece, un viejo inerme y manso o esclavo leal y humilde. Han de saber Uds. que el sobrenombre que lleva no se lo han puesto a humo de paja: es lo más astuto, maligno, con ribetes de taimado que existe; ni tan ignorante que no practique ciertas artes, que le dan importancia entre los suyos. Pasa por brujo y por hacerse invisible cuando le conviene o se halla en peligro. Construye ídolos y encantos que tienen propiedades mágicas en ciertos casos." (Villaverde 1981: 262).

⁸ Son varios los pasajes donde el narrador toma posición contra la trata esclavista y contra el maltrato constante, físico y moral de los esclavos: "Para el amo en general, el negro es un compuesto monstruoso de estupidez, de cinismo, de hipocresía, de bajeza y de maldad; y el solo medio de hacerle llenar sin murmuración, reparo ni retraso la tarea que tiene a bien imponerle, es el de la fuerza, la violencia, el látigo" (Villaverde 1981: 263).



Hubieran dicho que el Hércules africano tendido bocarriba en la dura tarima, con ambos pies en el cepo, con los hoyos cónicos de los dientes de los perros aun abiertos en sus carnes cenizas, con los vestidos hechos trizas (...), Jesucristo de ébano en la cruz (...) era espectáculo digno de conmiseración y respeto (Villaverde 1981: 283).

Los esclavos pugnan por escapar del espacio opresivo del ingenio, tal como se narra en el intento de fuga cimarrona, para dejar de ser solo cuerpos (contabilizados como piezas o bultos en el discurso esclavista de la trata) y transformarse en sujetos libres, aun con el riesgo de que tal acción los conduzca al suicidio, como ocurre con Pedro y su compañero de fuga Pablo; esclavos de hacienda y domésticos, pugnan por liberar sus cuerpos de las ataduras legales de la esclavitud, como sucede con María de Regla, quien finalmente logra el ansiado "papel", el documento que la autoriza a buscar trabajo con otro amo, no sin antes haber padecido en carne propia el maltrato y la brutalidad de los castigos.

No es casual que Villaverde publique su novela en una fecha – 1882 – no tan distante de la posterior abolición de la esclavitud, promulgada en el año 1886, en momentos en que empieza a resquebrajarse la hegemonía del orden jurídico y simbólico de la esclavitud. Cuando publica la versión definitiva de *Cecilia Valdés*⁹ lo hace en Nueva York, ciudad que desde la década de 1850 se convierte en su lugar de residencia como expatriado. ¿Por qué elige publicar su novela, que retoma según explica el propio autor en el "Prólogo", su publicación original de 1839 pero a la cual le imprime otra perspectiva, doblemente distanciada por la situación del exilio y por los cuarenta años transcurridos?¹⁰ Como señala Ottmar Ette, la reiterada mención del exilio a lo largo del prólogo de Villaverde atañe al proceso mismo de creación de la obra: "La misma génesis de la novela señala la existencia de un espacio literario dividido en dos (isla y exilio), y que es introducida estéticamente en la novela a través de un gran número de referencias intraliterarias" (1994: 76). Pero además, si atendemos a la fecha al pie del prólogo, escrito en 1879, es significativa la proximidad respecto del final de la guerra de los Diez Años (1868-1878), conflicto en el cual, según Manuel Moreno Fragnals, el fracaso de Cuba no fue tal, al considerar que: "España no ganó la guerra de los Diez Años: es decir, no venció, sino que hubo de terminarla mediante un pacto o convenio, y que el jefe del ejército español, Arsenio Martínez Campos, tuvo antes que sentarse a discutir con un jefe mulato, Antonio Maceo" (1995: 301). En este contexto histórico

⁹ Respecto de la versión definitiva y las versiones anteriores de *Cecilia Valdés* correspondientes al año 1839 véanse las explicaciones del propio autor en el prólogo a la edición de 1882, fechado en mayo de 1879.

¹⁰ "De suerte que, en ningún sentido puede decirse con verdad que he empleado cuarenta años (período cursado de 1839 a la fecha) en la composición de la novela. Cuando me resolví a concluir, habrá dos o tres años, lo más que he podido hacer ha sido despachar un capítulo, con muchas interrupciones, cada quince días, a veces cada mes, trabajando algunas horas entre semana y todo el día los domingos" (Villaverde 1981: 5). Al respecto observa William Luis: "Contrariamente a lo que muchos sostienen, la edición de 1882, no debería ser considerada una continuación de la de 1839, sino más bien una reconstrucción de la obra" (1988: 188). Si bien la novela se ambienta especialmente en los años treinta del siglo XIX, en momentos en que en Cuba se había recrudecido la trata, su publicación posterior la ubica en otro momento de reemergencia de discursos abolicionistas y antiesclavistas, cuando, como había puesto de manifiesto la Guerra de los Diez Años, entra en crisis la hegemonía del orden jurídico y simbólico de la esclavitud, que finalmente será abolida en el año 1886.



podemos leer en *Cecilia Valdés* la representación –no exenta de conflictos y ambivalencias¹¹ –, de la emergente nación cubana, atravesada por los efectos de la esclavitud y la heterogeneidad étnica, como un intento de contener las profundas contradicciones internas del país. Si, como afirma Moreno Fragnals, tanto la guerra de los Diez Años como la llamada guerra Chiquita (1879-1880) fueron el "crisol donde se fundió la nacionalidad cubana", puesto que en ambos conflictos lucharon blancos pobres y criollos acomodados, mulatos y negros, sin embargo "las grandes contradicciones no se liquidaron: prejuicios y patrones formados en siglos no se borran en unos años, pero disminuyeron en su intensidad y forma y se alteraron las prioridades" (1995: 300). Los espacios de la novela no solo enmarcan acciones, episodios, personajes o refuerzan la verosimilitud de lo narrado; revelan además el complejo entramado de una sociedad dramáticamente estratificada social y étnicamente, en un momento histórico en el cual Cuba, atravesada por su situación colonial, por el esclavismo, la trata, la economía de plantación, pugnaba por construir su lugar como nación hispanoamericana.

Bibliografía

- Baudrillard, Jean (1993). *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Ávila.
- Ette, Ottmar (1994). "El realismo, según lo entiendo: sobre las apropiaciones de realidad en la obra de Cirilo Villaverde". Hans-Otto Dill, Carola Grundler y Klaus Meyer-Minnemann (eds.), *Aproximaciones a la realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt, Vervuert: 75-88.
- Lamore, Jean (1982). "*Cecilia Valdés*: realidades económicas y comportamientos sociales en la Cuba esclavista de 1830". Imeldo Álvarez (comp.), *Acerca de Cirilo Villaverde*, La Habana, Letras Cubanas: 335-360.
- Leante, César (1975). "*Cecilia Valdés*, espejo de la esclavitud". *Casa de las Américas*, XV, 89: 19-25.
- Luis, William (1988). "*Cecilia Valdés*: el nacimiento de una novela antiesclavista". *Cuadernos hispanoamericanos*, 451-452: 187-193.
- Martí, José (1982) [1894]. "Cirilo Villaverde", Imeldo Álvarez (comp.), *Acerca de Cirilo Villaverde*, La Habana, Letras Cubanas: 98-100.
- Martí, José (1985). "Hierro", *Versos libres. Poesía completa*, edición crítica, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- Moreno Fragnals, Manuel (1995). *Cuba/España-España/Cuba. Historia común*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori.
- Ramos, Julio (1996). "Cuerpo, lengua, subjetividad", *Paradojas de la letra*, Caracas, eXcultura.
- Villaverde, Cirilo (1981). *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*, Prólogo y cronología de Iván Schulman, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Zubiaurre, María Teresa (2000). El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas, México, Fondo de Cultura Económica.

¹¹ Respecto de las contradicciones de la novela y de su autor, afirma Moreno Fragnals (1995: 307): "A partir de una memoria prodigiosa y una increíble pluma fotográfica, *Cecilia Valdés* es el retrato minucioso y exacto de personas, acontecimientos y el medio físico cubano, [...] filtrado a través del lente antiesclavista literario y esclavista por prejuicios y razones nacionales del escritor ya anciano."