REBELDÍA NARRATIVA, RESISTENCIA POÉTICA Y EXPRESIÓN “LIBRE” EN
JUAN FRANCISCO MANZANO

POR

MARILYN MILLER
Tulane University

It's bad to belong to folks dat own you soul an' body.
I could tell you 'bout it all day, but even den you
couldn't guess de awfulness of it

Delia Garlic, ex esclava

I. LOS PAPELES DE LA LIBERTAD

El carácter único de la obra del cubano Juan Francisco Manzano (1797?-1854?) le ha conferido un valor excepcional para los estudiosos de la historia hispanoamericana y el sistema esclavista en el Caribe colonial. Una extraordinaria serie de eventos literarios distingue a Manzano de los otros esclavos a su alrededor y culmina en su emancipación. La *Autobiografía* que produjo a petición del hacendado y letrado Domingo del Monte es hasta ahora el único testimonio conocido en toda América Latina de la vida de un esclavo, escrito en el contexto de la esclavitud misma, desde la experiencia de alguien que la está viviendo en carne propia.¹ Publicada (parcialmente) en traducción en Londres, en 1840, por el abolicionista irlandés Richard Madden, y olvidada casi por completo en Cuba

¹ A pesar de esa distinción, es probable que el testimonio del ex-esclavo Esteban Montejo, solicitado y compilado por Miguel Barnet en 1968 cuando Montejo contaba ciento tres años, sea la narrativa de la esclavitud mejor conocida en la historia textual latinoamericana, y no la “autobiografía” de Manzano. Los complejos problemas de considerar a *Biografía de un cimarrón* como un testimonio o relato análogo a la *Autobiografía* de Manzano son muchos: Barnet se presenta como el autor en vez de Montejo, y denomina su texto una “novela” en las primeras ediciones, llamando la atención hacia sus características ficticias. Reconoce que editó, organizó, y manipuló el material que Montejo le había brindado en forma oral en una serie de entrevistas que se dieron más de ochenta años después de los eventos recordados. Sitúa la historia oral de Montejo en el contexto triunfal de la Revolución Cubana, aunque esa politización no fuera necesariamente el propósito de Montejo. Mientras que Manzano habla de la esclavitud dentro de la casa señorial, Montejo nos cuenta, sobre todo, de su vida no solamente fuera de la casa en el campo, sino también como cimarrón en el monte. Es decir, se define a sí mismo como una figura fuera de los confines sociales establecidos, mientras que Manzano busca legitimarse dentro de esos marcos. Tal vez el parecido mayor en cuanto a los dos textos es la importancia fundamental del editor que sujeta la narrativa a sus necesidades políticas, sea la abolición en el caso de Richard Madden, editor británico de Manzano, o la Revolución en el caso de Barnet.

durante los siguientes cien años, ha sido recuperada como un relato auténtico y conmovedor de la vida cotidiana de los esclavos cubanos. Aunque comparto la valorización de la *Autobiografía* como fuente única, sugiero que los esfuerzos por utilizar a Manzano como portavoz para los proyectos políticos de Madden, Del Monte y otros, son contrarrestados de forma estratégica por el escritor, tanto en su vida de esclavo como después de conseguir la libertad. El manejo astuto de varios mecanismos de control narrativo, en particular la repetición, el uso de la elipsis o los silencios explícitos, y el posicionamiento simultáneo del narrador como víctima y observador de su tortura y maltrato representan, a mi parecer, una estrategia de resistencia que se emplea simultáneamente con una retórica de obligación y endeudamiento. Sin prestarle atención a esa estrategia contra-autoritaria, especialmente la explotación del silencio intencional, el lector contemporáneo se arriesga a repetir el intento histórico de usar a Manzano como portavoz de los intereses políticos o estéticos propios. Mi deseo en este artículo es señalar estos silencios en la *Autobiografía* de Manzano, a la vez que constatar que Manzano escogía la poesía para expresarse más plena y libremente.²

La *Autobiografía de un esclavo*³ ha llegado a nuestros días por un camino indirecto. Por razones de represión política por parte del gobierno colonial español, esa “autobiografía” sólo circuló en forma clandestina en Cuba durante la vida de Manzano, y fue Madden quien editó su primera publicación en inglés al otro lado del Atlántico. En 1840 también apareció la traducción al francés, hecha por Victor Schoelcher (Manzano, *Obras* vii). No obstante su impacto en ese contexto internacional, la historia quedó olvidada en la isla después de la muerte de su autor, sin aparecer hasta casi un siglo después de su composición, cuando fue publicada por los historiadores José Luciano Franco y Emilio Roig de Leuchsenring (1937). Nota Franco en una reimpresión de 1972 que “se hizo silencio en torno a su vida y su obra. Se le olvidó totalmente” (Manzano, *Obras* viii). El estímulo para esa nueva edición, según los comentarios de Franco y otros que cita en su prólogo, no es la calidad literaria de la obra, sino su valor histórico y la oportunidad que ofrece a la nueva generación “de estudiar la dolorosa existencia de Manzano, como ejemplo *histórico* de un pasado pleno de angustia y sufrimiento para el pueblo cubano” (ix, énfasis mío).

Tenemos frente a nosotros una paradoja crítica fundamental: la suma importancia de la obra de Manzano como un conjunto de textos históricos y, a la vez, la cualidad marginal o la poca importancia de su obra como un conjunto de textos creativos o estéticos. Muchos críticos literarios han sostenido que la obra de Manzano es esencialmente imitativa, que carece de una voz “original”. Alegan que sus escritos se produjeron al servicio de otras personas o, tal vez peor, que sus dones literarios o poéticos eran pocos y pasajeros, y no parte íntegra de él. Se ha comentado su “servilismo innato”, sugiriendo que el escritor podía y debía haber sido más agresivo en su resistencia al sistema esclavista, aunque escribía desde un contexto en que tanto su sobrevivencia económica como su vida se

² Quisiera agradecerla a Ana Serra la cuidadosa revisión de varias versiones de este trabajo, que se encuentra indudablemente mejorado y enriquecido por su generosa colaboración.

³ Este es el título que la historia personal de Manzano porta en la versión reciente de 1996, publicada en forma “modernizada” y bilingüe, con una introducción de Ivan A. Schulman.

encontraban amenazadas, tanto antes como después de conseguir su libertad.⁴ En todo el material disponible sobre Manzano en bibliotecas y archivos, tal vez no haya documento más escalofriante que la nota que acompaña a la edición manuscrita de la primera parte de su historia personal, guardada en la Colección Cubana de la Biblioteca Nacional José Martí en La Habana. El lector encuentra, antes de entrarle al texto escrito a mano de Manzano, media hoja de texto sin firma que declara que al obtener su libertad, Manzano no solamente no volvió a escribir la segunda parte de la autobiografía que les había prometido a sus lectores, sino que perdió “sus dotes de poeta”.⁵

Sabemos que es una declaración falsa, que más bien la segunda parte de su historia fue suprimida, perdida, o robada (Manzano, *Obras* viii; Schulman 28), y que Manzano siguió produciendo poesía hasta por lo menos 1842, cinco o seis años después de su manumisión. Sin embargo, el comentario es, de cierta forma, sintomático de tendencias críticas en la bibliografía sobre Manzano. Para muchos, la relación extraordinaria entre la escritura y la emancipación de Manzano ha significado que escribió para fines personales de índole político, sobre todo para conseguir su libertad, y no para explorar o revelar preocupaciones estéticas que tuvo antes y después de ser un hombre libre. El crítico y editor de Manzano, Ivan Schulman opina por ejemplo:

Until new evidence comes to light, we are disposed to reaffirm our view that once the tension connected to his central desire in life—his freedom—disappeared and he was faced with the limitations colonial Cuban society and culture placed on a person of color, he lost his sense of purpose in life and succumbed to a protracted despondency. (29)

Anselmo Suárez y Romero asevera de forma aún más dramática y dañosa que después de recibir su libertad, Manzano *enmudeció*:

⁴ Aunque su caracterización por Sylvia Molloy como un poeta “derivativo” sea tal vez justa, dado que la poesía “derivativa” era típica del período y un índice de la destreza del poeta, tengo que discrepar con la idea de que Manzano “needed little encouragement to tell his story” (402). Molloy escribe que en una primera carta a Del Monte, Manzano se centra en las dificultades de narrar su historia, mientras que en una segunda misiva, se muestra mucho más dispuesto a producir el texto que Del Monte había pedido. Yo atribuyo esa alteración al haber recibido el apoyo de otro miembro de la tertulia de Del Monte que busca la publicación de sus poemas en Europa, y así probar que era un hombre “de estudios” y un poeta de verdad, a pesar de su condición de “siervo”: “Vi por casualidad en la calle al señor Don Dionisio; le hablé sobre el asunto y me dijo no tuviese cuidado que no me olvidaría; pues tenía interés de que vieses en Europa algunos que tenía razón de hablar de un siervo de su casa, poeta, cuyos versos recitaba de memoria, y algunos lo dudaban que fuesen de uno sin estudios, y que escribiría a su merced en la primera oportunidad” (Azougarh 111). Parece que en esta segunda carta, en vez de ser “the author of his text, in control of his writing, well aware of his fictional potential of his material” (Molloy 403), Manzano se muestra aliviado de saber que el narrar su vida no sería un obstáculo para su estatus tan envidiado de *poeta*. Y de acuerdo con la lectura de Molloy, es muy posible que en los tres meses que transcurren entre las dos cartas, Manzano hubiera encontrado una estrategia de inclusión y exclusión de ciertos eventos y recuerdos que le permitiera retener cierta libertad sobre su sujeto autobiográfico.

⁵ En la versión de la autobiografía publicada por Franco en 1937, se incluye esta nota al comienzo, con una nota de pie indicando que “en el original existen enmiendas y hasta tachaduras que no parecen hechas por Manzano” (3).

Esclavo aprendió a leer y a escribir, esclavo compuso sus primeros versos, esclavo bosquejó la consternadora relación de su angustiosa vida, y esclavo trabó amistad con los literatos que lo redimieron. Su musa severa y levantada casi no permite oír el ruido de las cadenas del cautiverio; pero como si el dolor hubiese sido su único numen, Juan Francisco Manzano enmudeció cuando a las noches de la servidumbre sucedieron las auroras de la libertad.⁶

De igual manera, se asume muchas veces que la “mediocridad” característica de su obra fue pasada por alto o “corregida” por los lectores coetáneos que buscaban utilizar al poeta y su producción en sus propias gestas políticas y/o literarias.

A mi parecer, esta representación de la obra de Manzano precisa de matizaciones fundamentales. Los escritos de Manzano indudablemente fueron utilizados por otras figuras, que obviamente gozaban de un poder más allá del espacio intelectual y literario que el que le fue permitido ocupar a Manzano, para promover sus propios fines político-culturales. Sin embargo, el autor demuestra una y otra vez, en varios géneros literarios, que quiere ser considerado hombre de letras, escritor y, sobre todo, poeta. De hecho, parecería que este reconocimiento de su capacidad expresiva es de igual importancia que su manumisión o, mejor dicho, que las dos son formas intrínsecamente relacionadas de la libertad.

Se ha sugerido que fue uno de esos *amitos*, Nicolás de Cárdenas, nieto de su ama nacido en la misma época que Manzano, quien le presentó el esclavo al conocido hacendado y figura cultural Domingo del Monte, con quien formó una amistad y cuyo apoyo le fue crucial para la publicación de sus primeros dos poemarios, *Cantos a Lesbia* en 1821, y *Flores pasajeras* [sic] en 1830. A través de su producción poética, fue admitido a la tertulia literaria de Del Monte y otros personajes prestigiosos de la intelectualidad del momento, incluyendo a Francisco Calcagno y Anselmo Suárez y Romero, que también tuvieron que ver con su fama literaria.⁷ Debido a su acceso a esos círculos privilegiados, y a la lectura de sus versos en las reuniones a las que le convidaban, se levantaron los fondos para comprar su libertad, que le fue concedida en 1836.⁸ Según algunos biógrafos, fue su declamación del soneto “Mis treinta años” lo que produjo la mezcla de compasión, indignación y admiración que animó la compra de su libertad:

Cuando miro al espacio que he corrido
desde la cuna hasta el presente día,
tiemblo, y saludo a la fortuna mía,
Más de terror que de atención movido.
Sorpréndeme la lucha que he podido
Sostener contra suerte tan impía,
Si así puede llamarse la porfía
De mi infelice ser, al mal asido.

⁶ Citado por López Prieto 253. Azougarh encuentra esta misma “calumnia” perpetuada en la obra de José Lezama Lima e Ivan Schulman (9-10).

⁷ Para un acercamiento más amplio al contexto intelectual de Manzano, véase Labrador-Rodríguez.

⁸ Hay discrepancias en cuanto a la fecha de la manumisión de Manzano: algunos críticos sostienen que ocurrió en 1836, otros en 1837.

Treinta años hay que conocí la tierra;
 Treinta años hay que en gemidor estado,
 Triste infortunio por doquier me asalta.
 Mas nada es para mí la dura guerra
 que en vano suspirar he soportado,
 Si la comparo ¡oh Dios! con la que falta. (Azougarh 144).⁹

Quiero señalar algunos aspectos de la compleja relación entre poesía e historia que revelan estas líneas. Primero, se nota en estos versos repletos de patetismo que Manzano en ningún momento hace explícito que su “lucha” o su “guerra” ha sido con la esclavitud. ¿A qué se debe esa ausencia o ese silencio en un poema que sin embargo alentó a sus oyentes a comprar su libertad? Basándonos en los textos históricos del momento, podemos deducir que una postura más abiertamente antiesclavista habría sido impensable en el ambiente de censura en que vivía, siendo Manzano todavía esclavo en un régimen que dependía de la brutalidad y la tortura para suprimir la voz del esclavo y del disidente.¹⁰ El poema tampoco denuncia directamente ningún maltrato físico, a pesar de sus referencias al terror y el asalto.¹¹ Pero sí describe lo que ha vivido como impronunciable, como inexpresable. El hablante poético se encuentra, a los treinta años, todavía en “gemidor estado,” es decir, en una experiencia de tanto dolor –real o figurativo– que solo puede gemir.¹²

⁹ Existen varias versiones del soneto, incluso la de “Treinta años” (Azougarh 201), con fecha de 1837. Esta versión es de una publicación posterior a la manumisión de Manzano.

¹⁰ La lectura de este soneto de Manzano se da en el contexto del ascenso al poder del capitán general Miguel Tacón, que al asumir el mando en 1834 pronto se hizo legendario por su mano dura. Véase Rivas.

¹¹ Este terror puede tomar varias formas, una de ellas el tener que observarlo y luego reportarlo. Nota Escott que a veces el ser testigo de la tortura o el castigo producía más terror que ser víctima de ellos. “Quite often in any of these situations all the slaves were made to watch when one was whipped, and the terror of punishment surpassed its incidence for the individual” (43).

¹² En un pasaje conmovedor de la autobiografía, el narrador cuenta otra escena en que queda reducido al gemido, esta vez al lado de su madre: “Nos retirabamos del pueblo y era ya demasiado tarde como venia sentado como siempre asido con una mano a un barro y en la otra el farol la bolante benia a un andar mas bien despasio que a paso regular me dormi de tal modo que solté el farol pero ta bien que calló parado, a unos beinte pasos abri de pronto los ojos me alle sin el farol beo la luz a donde estaba tírome abajo coro a coro a cojerlo antes de llegar dí dos caidas con los terrones tropesando al fin lo alcaso quiero bolar en poz de la bolante que y a me sacaba una bentaja considerable pero cual fue mi sorpresa al ber que el carruaje apretó su marcha y en vano me esforzaba yo por alcansarlo y se me desapareció; ya yo sabia lo que me abia de suseder; yorando me fui apie pero cuando llegaba serca de la casa de vivienda me allé cojido por Sor Silbestre que era el nombre del joven malloral este conduriendome para el sepo se encontró con mi madre que siguiendo los impulsos de su corazon vino a acabar de colmar mis infortunios ella al berme quiso preguntarme que abia hecho cuando el malloral imponiendole silencio se lo quiso estorbar sin querer oir ruegos ni suplicas ni dadivas irritado por que le abian hecho levantar a aquella ora lebanto la mano y dió a mi madre con el manati este golpe lo sentí yo en mi corazon dar un grito y convertirme de manso cordero en un leon todo fue una cosa...mi madre y yo fuimos conduidos y puesto en un mismo lugar los dos gemiamos a una alli” (15-16). Es interesante el episodio, porque es de las pocas veces que el narrador cuenta una rebeldía abierta por parte de Manzano.

Aunque generalmente se atribuyen los fallos en la poesía de Manzano a la imposibilidad de instruirse formalmente y así pulir su arte poética, lo que falta aquí para poder expresarse plenamente parece ser algo mucho más profundo. Nota Elaine Scarry en su estudio de la tortura, *The Body in Pain*, que “intense pain is also language-destroying: as the content of one’s world disintegrates, so the content of one’s language disintegrates; as the self disintegrates, so that which would express and project the self is robbed of its source and its subject” (35). La mirada del hablante poético hace una re-visión de su vida, empezando con la cuna y terminando con el hueco abierto e indefinido del futuro, donde solamente ve más motivo para el conflicto y la angustia. Aún sus suspiros, otra expresión extralingüística que indica la pena o el dolor, han sido en vano, según la última estrofa. El apóstrofe “Oh Dios” del último verso funciona como un signo gráfico de ese vacío horroroso; la “O” es a la vez el hueco negro de lo no conocido y también la boca abierta en “O” del sujeto que experimenta dolor, terror, o sorpresa. Es de suma importancia para un estudio de la vida del poeta y su contexto histórico que fuera ese poema, lleno de una voz reducida al gemido, o sea, marcada por lo *no decible*, el que le brindara a Manzano su libertad. Quiero sugerir que es lo no dicho, el *silencio* textualmente indicado que crea Manzano en este y otros escritos, lo que le confiere su máximo poder enunciativo.

II. EL ESCLAVO ABOZALADO

Parece evidente que la preocupación mayor de Manzano no era el pavoroso error de la esclavitud como sistema, sino la tremenda injusticia de que *él* fuera esclavo y, por lo tanto, *abozalado*.¹³ Este término tan evocativo sugiere algunas de las formas que el infortunio toma para Manzano.¹⁴ Primero, al estar abozalado, se convierte en *bozal*, término usado en las colonias españolas para referirse a un africano recién sacado de su país o aparecido en las Américas. El *bozal* se identificaba como tal porque no hablaba o hablaba mal el idioma de sus amos y, por lo tanto, no dominaba todavía los códigos de su nuevo entorno. La palabra conllevaba una carga enorme de rudeza y bestialidad, porque aparte de la facilidad lingüística de uno, también podía referirse a una falta de destreza en cualquier ejercicio de la mente u otras facultades. Por supuesto, *bozal* es, además, el aparato que se pone a los perros para que no muerdan, y también a las bestias de carga para que no intenten comer mientras trabajan. Como vemos, usar los términos *bozal* y *abozalar* para referirse a las personas las coloca al mismo nivel que los animales.

¹³ Para Jerome Branche, la autobiografía representa un empleo sencillo de una estructura binaria en que Manzano se representa primero un período feliz e inocente de la niñez con sus amos buenos, y otro doloroso y triste con su ama tiránica y obsesiva (78). Esta estrategia discursiva supone, entonces, que puede haber un estado de esclavitud feliz, y que el error no reside en el sistema como tal, sino en el abuso del sistema, idea que aunque no la creyera Manzano, cabe bien con los propósitos políticos de los hacendados azucareros.

¹⁴ No encuentro ningún uso de esta palabra en la obra de Manzano, lo cual no es sorprendente, dada su incomodidad para relatar los detalles de muchos de sus castigos. En una escena estudiada posteriormente en el ensayo, cuenta que “me pusieron una gran mordaza”, actividad sinónima de ser *abozalado*.

Todos esos significados son pertinentes a la relación entre la esclavitud y la boca –otro significado de *bozal*– para Manzano, que como esclavo nacido en la colonia e incluso en la casa de sus amos, no era ningún bozal en el sentido estricto de la palabra, sino un criollo instruido en el discurso de privilegio que manejaban sus amos. De hecho, tenía tanto talento en lo verbal, en el *hablar cristiano* o hablar bien, que ya de niño merecía el apodo de “pico de oro” (10). Otro elemento en que nos indica el narrador de la autobiografía para no tomarlo por bozal es su color: era un “mulato entre negros”, un niño cuyo padre prohibía “que sus hijos jugasen con los negritos de la hacienda” (44). Al brindar esta anécdota y otras parecidas, Manzano calcula cuáles de las características de su vida y persona serán de valor especial para su público de lectores blancos y privilegiados, y las explota, mostrándose como un criado criollo de buena estirpe, un individuo modelo. Estas distinciones incluyen su bautismo, el nacimiento libre de dos de sus hermanos y el respeto con que eran tratados sus padres, a pesar de ser esclavos. En su correspondencia, Manzano también alude a su matrimonio con una mujer libre, “hija de un hombre blanco”. Es su singularidad lo que usa para reclamar la libertad, no el sufrimiento compartido con otros esclavos. Como bien ha señalado el crítico Jerome Branche: “To the extent that Manzano’s narration foregrounds a deserving and multitalented self, the other Black slaves, with the exception of his family, are anonymous” (79). El no identificarse con los otros esclavos o incluirlos como protagonistas que compartían su sufrimiento sugiere que Manzano evitaba plantarle cara al sistema esclavista.

Es interesante, por ejemplo, que Manzano no cuenta ninguna otra actuación musical, literaria o dramática de los otros esclavos en las casas o en el ingenio donde le toca vivir. La mejor prueba, entonces, de cuán incorrecta e injusta ha sido su condición de esclavo es su *superioridad* verbal –mostrada no solamente en forma escrita, sino también en la representación oral y en el dibujo,¹⁵ y reconocida no sólo por los maestros y amos blancos, sino por un público mayor. Pero es justamente el no hablar “como esclavo”, el no hablar *en bozal*, la resistencia a ser abozalado, lo que señala el camino dificultoso que atraviesa Manzano. Su habilidad verbal cuestiona la división entre el amo como fuente de

¹⁵ Manzano acompaña a los “señoritos” a sus clases de dibujo con “Mr. Godfria,” a quien observa corrigiendo a los otros alumnos, y subrepticamente copia los ejercicios de dibujo que hacen ellos: “por lo que beia aser desir corregir yt explicar me alle en disposición de contarme por uno de tantos en clase de dibujo no me acuerdo cual de los niños me dió un lapisero biejo de bronse o cobre y un pedasito de crelo esperé a que botasen una muestra y al día siguiente a la ora de clase despues de aber visto un poco me sente en un rincon buelta la cara para la pared empese asiendo bocas ojos orejas ssejas dientes & cuando consideraba ser ora de cotejar las muestras con las lecciones ante el director Mr. Godfria yo embolvbia mis lecciones las metia en el seno y esperaba la ora por que en cotejando se acababan las dos horas de dibujo, y oia y beia de este modo llegué a perfeccionarme que tomando una muestra desechada pero entera aunque no mi perfecta, era una cabeza con su garganta que demostraba a una muger desolada que corria con el pelo suelto ensortijado y batido por el viento los ojos saltones y llorosos y la copie tan al fiel que cuando la conclui mi señora que me ogservava cuidadosamente asiendose desentendida me la pidio y la presento al director que dijo yo saldria un gran retratis y sería para el mucho honor que algun día retratase a todos mis amos...” (12). Este es otro ejemplo que muestra que aunque sus amos reconocían los talentos estéticos de Manzano, limitaban su expresión para ponerle a su servicio.

enunciación y autoridad verbal y escrita, y el esclavo como cuerpo domesticado, amaestrado y abozalado para no presentar desvíos o cometer fallos en sus tareas. Y aún más peligrosa se presenta esa amenaza si el talento de Manzano es genuino, y no la mera mímica de sus “superiores”.

A los seis años, era ya “demasiado vivo, más que todos” los nietos de su ama con quienes andaba, y a la edad de diez, podía recitar de memoria “los mas largos sermones de Frai Luis de Granada”. Manzano “ademas sabia muchas y relaciones, loas y entremeses, y teoria regular y conosia la colocasion de las puestas” (5), sugiriendo que desde muy joven tenía una sensibilidad especial para la oratoria y la presentación dramática. El hecho de que podía re-producir escenas de la ópera francesa que había visto (5) sugiere que tal vez tenía habilidad musical también.¹⁶ El protagonista de la autobiografía cuenta haber compartido con sus padres las galas que recibía a través de las actuaciones que daba en la sala de la casa (6). La presencia de esos obsequios monetarios indica que el público se componía de la gran familia de los amos y de sus amigos, o sea, que era un público de blancos con acceso al dinero –igual al caso de sus lectores de la misma época. Vemos que de niño, en la casa de la Marquesa de Justiz de Santa Ana, Manzano disfrutaba de bastante libertad expresiva e incluso de un público que le recompensaba por recitar sermones y otros textos que remedaba. Esto parece establecer una situación en que el esclavo asocia los momentos buenos de su vida con el reconocimiento y apoyo de los blancos por sus esfuerzos poéticos y dramáticos.

Sin embargo, vienen otros momentos en la historia que confirman que ya de niño, Manzano poseía una voz original y, por lo tanto, peligrosa. Este peligro se vuelve mucho más agudo cuando muere su primera ama y el joven esclavo es enviado al servicio de la Marquesa de Prado Ameno, apellido poco adecuado para describir el escenario que ella dominaba. Es allí donde la voz de Manzano empieza a desbordar los límites del marco autoritario impuesto, y donde él será severamente castigado por el ejercicio de esa expresión. Podríamos decir, incluso, que es por culpa de su originalidad y poder imaginativo, y por emplearlos para sus propios fines y no para entretener a un público blanco, que Manzano se encuentra cada vez más restringido o amordazado. Cuenta el narrador:

Cuando yo tenia dose años ya abia compuesto muchas desimas de memorias causa por que mis padrinos no querian que aprendiese a escribir pero yo las dictaba de memorias en particular a una joven morena llamada Serafina cuyas cartas en desimas mantenian una correspondencia amorosa. (8)

A la vez que muestra un precario manejo de las reglas de la escritura en cuanto a la ortografía, estructura de las frases, división de las oraciones, etc., también insiste en un talento poético fuera de lo común, prodigioso. Notamos que es por razón de su habilidad poética que los padrinos de Manzano, a pesar de ser ellos los encargados de cuidar y vigilar al joven como a su propio hijo, no quieren que aprenda a escribir. La escritura representa aquí no tan sólo el acceso a la palabra, sino la documentación y la prueba de un saber

¹⁶ Cuenta el narrador de la autobiografía que “...la música me embelesaba pero sin saber por que lloraba y gustaba de tal consuelo...” (10).

distinto que no cabe dentro de los parámetros de la repetición o la recitación del discurso autoritario. También notamos en el pasaje citado que Manzano no permite que el no poder escribir le quite la palabra, sino que guarda sus composiciones en su cuaderno mental. Luego, usa estos textos mentales para declararse en plan amoroso a una “joven morena”, posiblemente una esclava, que a su vez, le corresponde. En su correspondencia con Serafina, Manzano se perfila como un hombre de sentimientos profundos y palabras hábiles, es decir, como un hombre culto según los parámetros del romanticismo, y no un *bozal*, sin que entre en el intercambio la autoridad de la palabra escrita.

Las décimas que Manzano inventaba eran doblemente subversivas, primero porque producían placer para otros miembros de la casa, incluso otros esclavos y, segundo, porque “nadien sabia explicar el genero” de sus versos (12). Es precisamente porque *no* copiaban o repetían las formas estándares y reconocibles que estas composiciones presentaban un peligro para el orden esclavista de la casa. No es sorprendente, por lo tanto, que la ama de Manzano no solamente prohibiera que declamara sus poemas, sino que también “dio orden espresa en casa que nadien me ablase” (64). Pero según la autobiografía, era tanta la necesidad de verbalizar para Manzano que seguía hablando, aún faltando un oyente o un público. “Como para estudiar mis cosas que yo componia por careser de escritura ablaba solo asiendo gestos y afeciones segun la naturaleza de la composición...”, nos dice (12). Estas composiciones se convierten en un pequeño tesoro secreto para Manzano, que bajo la orden de callar, cuenta “yo a nadie desia lo que traia conmigo y solo cuando me podia juntar con los niños les desia muchos versos y le cantaba cuentos de encantamientos que yo componia de memorias en el resto del dia con su cantarsito todo conserniente a la afflictiva imagen de mi corazón”. Es decir, no se calla, ni parece capaz de callarse, sino que busca momentos en que puede expresarse sin ser descubierto y castigado.

Es en este pasaje citado, que describe su necesidad de la palabra, donde Manzano demuestra la obsesiva vigilancia de su ama en cuanto a su audacia verbal:

Mi ama que no me perdía de vista ni aun durmiendo, pues que hasta soñaba conmigo ubo de penetrar algo me isieron repetir un cuento una noche de imbierno rodeado de muchos niños y criadas, y ella se mantenía oculta en otro cuarto detras unas persianas o romanas; al día siguen por quitarme allá esta paja como suele desirse en seguida a mi buenas monda me pusieron una grande mordaza y parado en un taburete en medio de la sala con unos motes de tras y delante de los cuales no me acuerdo y recta proivision para que nadien entrase en combersasion con migo pues cuando yo tratara de tenerla con alguno de mis mayores devian darme un garnaton... (13)

Fijémonos en el retrato que Manzano pinta de sí mismo aquí. Su ama, quien sigue vigilando a su esclavo aún en el sueño, encuentra tan amenazante la actividad verbal de Manzano, que se mantiene oculta para emboscarlo en un momento de expresión creativa. Esto ocurre cuando Manzano se encuentra “rodeado de muchos niños y criadas” que le han pedido que les repita un cuento, lo cual nos indica que era un orador con mucha experiencia y fama entre los suyos.

El castigo que Manzano sufre es tanto físico como social, y constituye la supresión de su palabra por la imposición de otra. No solamente le dan a Manzano su buena monda, sino que le amordazan y le paran en un taburete, “vestido” por delante y por detrás por unos

“motes”, o sea palabras que lo insultan o indican cual fue su rebeldía. Mientras que la boca es silenciada, el resto del cuerpo es utilizado como documento y portavoz del sistema incriminador. Pero como historiador de su propia vida, Manzano aquí demuestra cómo la narrativa le ofrece cierta venganza, cierta reivindicación: dice el narrador que no se acuerda de las palabras de esos motes, como para decir que no va a dejar que esas palabras tan humillantes se repitan. Los “motes” aquí recobran su significado de “sentencia breve que incluye un secreto o misterio que necesita explicación”; en el acto narrativo, Manzano suprime el mensaje de su ama cruel y deja la hoja en blanco. Además, el desafío narrativo se profundiza con la insistencia de que no se acuerda del mensaje.

Mientras el castigo intenta utilizar el cuerpo del esclavo enmudecido para su propio mensaje, el narrador borra ese texto autoritario para volver la voz (silenciada) al hablante callado. El hecho de que la Marquesa de Prado Ameno también tuviera que prohibir que los otros miembros de la casa conversaran con Manzano parece indicar cuán persuasivo él podía ser en despertar la simpatía y compasión de otros, qué eficaz podía ser su reclamo. Callarlo a él implica un silencio individual y social, un control del hablar de todos. El poder enunciativo y la amenaza verbal de Manzano se ve también en la acusación posterior de que iba a ser él “mas malo que Rusó y Vortel” (23), dos defensores de la libertad y la igualdad.¹⁷

III. MANZANO Y EL DISCURSO ANTIESCLAVISTA Y ABOLICIONISTA

La imagen de Manzano parado en un taburete en la sala, *abozalado*, llevando los motes de su ama, motes no recordados por el narrador y por lo tanto *ilegibles*, se podría tomar como símbolo de la compleja relación entre su voz y los discursos históricos y contemporáneos en que se escucha y se lee. Para Madden y otros abolicionistas que simpatizan con su situación,¹⁸ los “mejores” textos de Manzano son los que peor testimonio dan de la esclavitud como sistema de uso injusto del ser humano. Para Del Monte y su grupo, quienes no eran abolicionistas sino reformistas, ningún tema literario va a ser tan útil como un testimonio, con lujo de detalle, de los sufrimientos de Manzano *como si fuera un esclavo cualquier*. En los dos casos, se busca un relato que enfatiza el tratamiento del esclavo como cuerpo inerte. Lógicamente, entonces, el proyecto más valioso de la escritura de Manzano para los dos grupos, aunque políticamente muy distintos, va a ser el que muestra el cuerpo degradado, torturado, atormentado, burlado y, sobre todo, silenciado. Por eso es que la autobiografía vuelve a ser el texto canonizado de Manzano, el único escrito suyo que se ha estudiado con rigor, y “Mis treinta años”, su

¹⁷ Parece que lo “malo” de los dos escritores franceses, según sus lectores y críticos cubanos, era su postura antirreligiosa o anticlerical, porque afirma Manzano, “cuando supe que eran unos enemigos de Dios me tranquilice por que desde mi infancia mis directores me enseñaron a amar y temer a Dios” (23).

¹⁸ En su ensayo “Condition of Slaves in Cuba” que sirve como apéndice a la impresión original de la historia de Manzano en 1840, Madden escribe que vivió un año entero en La Habana, cenando “the customary after-dinner dose of the felicity of the slaves” antes de darse cuenta de la condición verdadera de los esclavos: “it was only when I went alone, and unknown and unexpected, on their estates, that the terrible atrocities of Spanish slavery become known to me” (163).

más famoso poema. Aunque tuvieran buenas intenciones, era a fin de cuentas el cuerpo del esclavo, el cuerpo no-blanco, el que los mentores y editores de Manzano querían ver y “tocar”. La petición del texto por Del Monte y su consiguiente corrección, reorganización, traducción, publicación extranjera, omisión de las historias literarias y posterior celebración como un testimonio de la condición “afrocubana” constituyen, a mi modo de ver, entonces, una taxidermia del cuerpo del esclavo que nos hace recordar las famosas palabras de Manzano: “yo soy esclavo y el esclavo es un ser muerto ante su señor” (Azougarh 109-10).

El problema no era qué escribir, sino cómo escribirlo, estando sujeto a tan variadas formas de censura interna y externa. Era consciente de estar produciendo un texto para un hombre blanco, adinerado y culto que había arreglado la publicación de sus poemas, la entrada a su salón literario y los trámites de su libertad. En su correspondencia con Del Monte, Manzano expresó en forma efusiva su deuda de gratitud.¹⁹ En una carta del 11 de diciembre, 1834, escribió:

Mi querido y señor don Domingo: no puedo pintar a su merced la grande sorpresa que me causó cuando supe por su merced mismo la dirección que piensa dar a mis pobres rimas. Cuando las considero navegando a climas tan distintas para ver la luz pública en el emporio de la ilustración europea, donde tantos vates con razón se disputan la primacía, todo me parece un sueño. Nacidas en la zona tórrida bajo la oscuridad de mi destino, vuelan desde el seno de mis infortunios llevando el nombre de su infelice autor más allá de donde merece ser oído; a la verdad señor: *Mucho bien esperé pero no tanto*. (Azougarh 106)

Manzano pone en tela de juicio los méritos de sus “pobres rimas... nacidas en la zona tórrida” y escritas por un poeta con un destino “oscuro,” pero también se establece como un poeta que se juzga según los criterios de la ilustración europea, no como un esclavo cuya función más importante es revelar la maldad de la esclavitud. Sin embargo, reconoce que su destino como hombre letrado está en las manos de Del Monte, no en las propias.²⁰ Manzano no tenía ninguna otra opción que ceder a la demanda de su benefactor (Schulman 15) y producir un texto inevitablemente marcado por la fuerza del discurso autoritario (11). En el caso de la autobiografía, esta cadena de intereses es más larga, porque parece que fue Richard Madden, el magistrado británico que vivió en Cuba de 1836 a 1840, quien pidió el documento de Del Monte para una carpeta de “propaganda” abolicionista

¹⁹ Esta deuda no queda “pagada” con la autobiografía. En una carta a la esposa de Del Monte que escribe desde la cárcel el 5 de octubre de 1844, después de la conspiración de la escalera, Manzano intenta exonerarse de cualquier traición a Del Monte en el levantamiento. La acusación a Del Monte, que Manzano declara no haber hecho, ocasionó su exilio a España con unos cuatrocientos cubanos también involucrados o acusados de haber participado. La dura represión que siguió a los eventos de la Escalera ha sido denominada la “Inquisición cubana”, por su severidad y crueldad. Algunos críticos atribuyen el “silencio” tan comentado de Manzano a este clima político, y no a la adquisición de su libertad.

²⁰ En la misma carta, escribe Manzano, “¡Dichoso yo si llega un día en que pueda manifestar a su merced mi reconocimiento sin los temores de una suerte incierta!” (107). Según Schulman, otro editor de Manzano, “there is no doubt whatsoever that Manzano wrote his *Autobiography* at Del Monte’s insistence” (15).

(Azougargh 11).²¹ En otras palabras, mientras Manzano había experimentado restricciones en cuanto a lo que podía escribir, leer y expresar en otros momentos de su vida, aquí se encontró obligado por su mayor benefactor a escribir cierto tipo de documento, a portar otra vez por delante y por detrás el mote del otro. Sus dudas en esta empresa se evidencian en los comienzos abortados, las preguntas sobre qué incluir y qué no incluir, y una sensación de aborrecimiento en cuanto a los recuerdos de la violencia y la tortura que en la autobiografía asumen una importancia primordial. Barrett, escribiendo sobre el contexto estadounidense, explica cómo era ese dilema para los narradores que contaban su experiencia de la esclavitud:

In giving account of slavery and “themselves,” their paramount task is to reproduce the experiences and trials of a “body” –their bodies– in a medium necessarily antithetical to that project. Written language is an abstract medium recalcitrant to mimicking or reproducing bodily experience; what literacy affords those who acquire it is precisely the ability to some extent to do away with the body (in deference to the mind and abstraction). Yet to accomplish their project as ex-slave narrators, these writers must assuredly make their bodies appear for their readers, since to be an African American or slave is to be foremost a body and to be fixed in a particular kind of space –a particular geography, but most especially the immediate space of one’s own body... (423)

The bodies they would reproduce in language are paradoxically the very marks of a remove from language and the life of the mind. Their bodies are concomitantly the focus of their new literacy and agency yet emblems of an apparent disqualification from literacy and self- or social agency. (426)

Sin duda, Manzano se habrá dado cuenta de que la narración de su vida como esclavo era una actividad escritural que lo situaba debajo de los hombres letrados que lo habían ayudado, a quienes le hubiera gustado considerar como sus colegas intelectuales.

La autobiografía constituye un documento sumamente valioso para Del Monte, Madden y otros, pero para Manzano es un empleo inferior de sus facultades literarias. Por eso intenta cuatro veces terminar el texto. En una carta a Del Monte, Manzano se lamenta: “me abochorna el contarle, y no se como demostrar los hechos dejando la parte mas terrible en el tintero, y ojala tubiera otros hechos con que llenar la historia de mi vida sin recordar el esesivo rigor con que me ha tratado mi antigua ama” (Azougargh 209). La carta confirma que Manzano comenzó la autobiografía en 1835, pero que no pudo terminarla hasta tal vez 1839 (Schulman 16).²²

²¹ A pesar de su apoyo en el caso de Manzano, varios historiadores advierten el peligro de una lectura del personaje como abolicionista. De hecho, su apoyo depende de la distinción de Manzano en cuanto a los otros negros y esclavos a su alrededor. Después de la conspiración de la Escalera en 1844, que acabó con el encarcelamiento de Manzano y el exilio de Del Monte, este parece haber decidido que la única solución para la situación cubana era la expulsión total de todos los de la raza africana en Cuba (Soto Paz 119). Con su contemporáneo José Antonio Saco, Del Monte favorecía una política que reemplazaría a los esclavos negros con obreros blancos europeos (King 5).

²² En *La eterna noche de Juan Francisco Manzano* (1995), teatro basado en la vida y obra de Manzano, el dramaturgo Héctor Santiago incluso sugiere que la historia de su vida fue pedida a cambio de la libertad. Cuando el personaje de Del Monte se la pide a Manzano, el poeta replica:

Las circunstancias de la publicación de la *Autobiografía* muestran hasta que punto fue suprimida y manipulada la autoría, la autoridad y por lo tanto la libertad de Manzano como escritor. Como es de esperar, lo que escribió Manzano sobre su vida sufrió muchos cambios antes de aparecer en forma impresa. La versión que llevó Madden a Inglaterra ya había sido copiada y “corregida” por Anselmo Suárez y Romero (Schulman 16), y recibió otras correcciones y reducciones por Madden, que la tradujo para mejor enmarcar lo que él llamaba “the most perfect picture of Cuban slavery that has been given to the world” (Madden iv).²³ Como ha dicho Sylvia Molloy, la narrativa de Manzano no solamente tenía la desposesión como tema, sino que fue en su composición y publicación desposeída (396). Esta desposesión implica un retrato del cuerpo abusado y afligido, y un esfuerzo paralelo de re-posesión del cuerpo como motor creativo y poético por parte del escritor. O como lo expresa Sonia Labrador-Rodríguez, “El acto de escritura representa para Manzano un acto de libertad y al mismo tiempo de subyugación, de reivindicación pero también de humillación” (15).

Cuando apareció su historia en Inglaterra en 1840, Manzano ya había sido un hombre libre por más de tres años, y sus poemas habían sido publicados por casi dos décadas. No obstante, para “proteger” su identidad, su nombre no aparece en ninguna parte del libro, que se titula “Poems by A Slave in the Island of Cuba, Recently Liberated; Translated from the Spanish, by R.R. Madden, M.D., with the history of the Early Life of the Negro Poet, Written by Himself to which are prefixed two pieces descriptive of Cuban Slavery and the Slave-Traffic by R.R. M.” Además de la obvia borradura de Manzano como autor en esta portada, hay otras estrategias editoriales evidentes. El texto declara al escritor no nombrado un poeta “negro” aunque, como ya hemos visto, Manzano se había identificado a sí mismo como mulato entre negros.²⁴ Pero Madden no reconoce esa distinción porque no le ayuda en su noble intento de condenar la esclavitud cubana.²⁵

“¿Cuántos más castigos caerán sobre mí? No me obligue usted, su merced, que ya bastante quebrantado tengo el cuerpo y el alma”. A lo cual Del Monte responde: “Nos has impresionado tanto con tu lectura, que he decidido abrir una donación para comprar tu libertad. Cuando se publique todo lo que te pido, ya serás libre y podrás decirlo todo” (212). Santiago adopta la posición, frecuente en los estudios de Manzano, de que el escritor era un imitador servil de los blancos y las formas blancas. Para él, su mayor tragedia era su desconocimiento de las tradiciones de la cultura afrocubana. *La Eterna Noche de Juan Francisco Manzano* es mi homenaje a un artista de la esclavitud, el cual creía que imitando a los blancos lo respetarían y, por tanto, le volvió la espalda a su origen. Su horrible drama, que traté de plasmar, es que nunca pudo SER” (204).

²³ Según Lloyd King, la traducción de 1990 que él hizo es de hecho la primera edición completa en inglés. Encuentro notable que King también borra a Manzano de la portada de su versión de la autobiografía.

²⁴ En su estudio fundamental *Suite Para Juan Francisco Manzano* (1977), Roberto Friol nota que toda la documentación pertinente a la vida de Manzano lo identifica como “pardo,” sinónimo en el siglo XIX de mestizo o mulato (153).

²⁵ Esta manipulación de los hechos de la condición legal y corporal de Manzano depende, paradójicamente, de su acceso al lenguaje escrito. Como señala Barrett, “literacy provides manifest testimony of the mind’s ability to extend itself beyond the constricted limits and conditions of the body” (419). El testimonio de Manzano tiene mucho más valor que cualquier relato de segunda mano, porque puede ofrecer su propio cuerpo como documento con todo el horror que sobre él se

IV. LA FIGURA CORPORAL EN LA FIGURACIÓN LITERARIA

¿Cómo es que la historia autobiográfica de Manzano retiene su poder –aún para públicos contemporáneos– si ha sufrido tantas manipulaciones y tantos “castigos” para ser impresa? El posicionamiento simultáneo del narrador como víctima y observador de su tortura, la repetición, y la elipsis o los silencios explícitos son estrategias que utiliza el autor para recuperar una autoridad que le ha sido quitada por los interesados. En cuanto a la primera, la incorporación del cuerpo como hoja de cuentas de las injusticias que ha sufrido, observado por un narrador interdiegético que parece separarse del cuerpo para ver la violencia infligida, es un lugar común de la narrativa de la esclavitud (“slave narrative”) en Estados Unidos. El ex-esclavo Solomon Northrup escribió: por ejemplo, “Blow after blow was inflicted upon my naked body... I thought I must die beneath the lashes of the accursed brute. Even now the flesh crawls upon my bones, as I recall the scene” (25). Como el narrador del maltrato que ha sufrido en su propia carne, el testigo de la esclavitud se posiciona debajo del látigo y también en el mismo plano con el castigador o el espectador.

Están íntimamente ligados, entonces, el haber sufrido el castigo corporal y el tener que contarlos en la narrativa de la esclavitud. En una frase que recuerda ese “dolor narrativo” de Solomon Northrup, dice Manzano “no allo un solo día que no esté marcado con algun acaso lacrimoso para mi. Asi saltando por ensima de barias epocas dejando atras una multitud de lances dolorosos me señiré unicamente a los mas esenciales como fuente o manantial de otras mil tristes vissisitudes” (22). También nota el narrador: “Si tratara de aser un esacto resumen de la istoria de mi vida seria una repetision de susesos todos semejantes entres si” (24). En el proceso de escoger y rechazar diferentes recuerdos para incluir en su relato, se da cuenta de que cada una de esas experiencias dolorosas tiene una relación metonímica y perpetua con el resto de su vida. La documentación de un momento horrible es el “manantial” para mil más, y el acto de contarlos significa sufrirlo nuevamente. La repetición es a la vez explícita e implícita en el texto, representando, al final, un fondo infinito de experiencias dolorosas.

Pero mientras que la postura del narrador como víctima-testigo –y el sufrimiento prolongado que representa– encuentra paralelos en las narrativas de ex-esclavos en Estados Unidos o en otras partes donde se difundía una literatura abolicionista, sobresale en el texto del cubano el uso de la elipsis. Al incorporar los puntos suspensivos y las frases como “saltando por ensima de barias epocas” y “pasemos en silencio el resto de esta exena dolorosa” (16), inscribe la experiencia de la tortura y el maltrato como algo impronunciable, no narrable.²⁶ El uso de las elipsis o lagunas también demuestra que Manzano rehúsa ceder

“escribió”. Por eso, opinaba Cintio Vitier que cualquier versión de la autobiografía que corregía los errores ortográficos y sintácticos constituía otro abuso del autor. “No es lo mismo leer su estremecedora *Autobiografía* correctamente escrita que respetando sus faltas. Estas inspiran respeto, porque no son en rigor, faltas: *son como las cicatrices de su propio cuerpo*” (21, énfasis mío).

²⁶ Encuentro extraño que ni la versión menos corregida de Franco ni la versión corregida y modernizada de Schulman retengan los puntos suspensivos de este pasaje que se ven en el manuscrito de Manzano guardado en la Biblioteca Nacional.

a las autoridades externas el control y memoria de sus recuerdos, que va a escoger qué revelar y qué mantener secreto o callado. Como ha encontrado Doris Sommer en su estudio del texto testimonial de Rigoberta Menchú, el silencio intencional representa una simultánea revelación y ofuscación del sujeto (32).

Estos silencios, que significarían fallos en la documentación de los eventos históricos, de hecho nos ofrecen grandes posibilidades en el plano narrativo. Wolfgang Iser señala que mientras impiden la coherencia textual, los silencios o vacíos narrativos mantienen suspendida la imaginación del lector, exigiéndole tomar un papel más activo en la construcción de la narrativa (véase cap. viii). Umberto Eco, en su *Semiotics and the Philosophy of Language* (1984), sugiere que estas lagunas funcionan como “ghost chapters”, capítulos fantasma, que obligan al lector asumir una postura de deducción o inferencia en cuanto al territorio narrativo para formar un puente entre los puntos desconectados de la historia (214-16). El narrador de Manzano requiere que el lector emplee esa lógica de la inferencia en varias ocasiones en que está describiendo una escena de tortura o castigo. También le obliga a dar un paseo narrativo largo y extendido en cuanto al proyecto mismo de su escrito histórico:

Se que nunca por mas que me esfuerze con la verdad en los lavios ocupare el lugar de un hombre perfecto o de vien pero a lo menos ante el juisio sensato del hombre imparisial se berá hasta que punto llega la preocupasión del mayor numero de los hombre contra el infeliz que ha incurrido en alguna flaqueza. Pero vamos a saltar desde los años de 1810 11 y 12 hasta el presente de 1835 dejando en su intermedio un bastisimo campo de visitudes escojiendo de él los graves golpes con que la fortuna me obligó a dejar la casa paterna o nativa para probar las diversas cavidades con que el mundo me esperaba para deborar mi inesperta y devil joventud. (24)

El narrador aquí emplea la enorme elipsis de 1810-12 a 1835, o sea, desde la adolescencia hasta el momento de escribir su historia veinticinco años después, para mostrar qué incierta ve la relación entre lo vivido, su narración y su posterior recepción por el público. Porque aunque todos esos eventos constituirían “la verdad”, sabe Manzano que su voz nunca ocupará el lugar de la perfección o de lo completo.

V. EL POETA IRREPRIMIBLE

¿Entendía Manzano la suerte que esperaba a la historia de su vida que tan laboriosamente escribió? No se sabe, y tampoco estaba en condiciones para reclamar autoría alguna sobre sus escritos. De todas formas, parece que su mejor defensa contra ese efecto taxidérmico es insistir en su identidad como poeta más allá de cualquier tarea autobiográfica o historiográfica. En su poesía, el silencio se convierte en el signo de un control estético interno en vez de una forma de control externo. En el soneto “Su nombre”, Manzano se refiere a su silencio no como un castigo, sino como una estrategia:

En plácido silencio contemplado
Nunca a los labios volarás del pecho,
¡Oh, dulce nombre a cuyo dueño he hecho
Fiel juramento de guardar sagrado:

En paz perenne por amor velado
 Goza en mi corazón libre de acecho,
 Depósito feliz, do el lazo estrecho
 De mi fidelidad fue consagrado;

Si allá del alma en el eterno fondo
 Te pronuncio una vez, será un instante
 Que prolongue el raudal de mi existencia.

Y así por siempre la verdad que en hondo
 Silencio abisma mi pasión constante,
 Conservará mi gozo y su excelencia. (Azougarh 142)

Aquí, el silencio significa la fidelidad, la verdad, y sobre todo la posesión de un saber que le pertenece al poeta y no a las otras figuras autoritarias. Es un silencio impuesto internamente y, por eso, fuente de gozo y excelencia. El poema le ofrece al hablante poético otro reducto seguro más allá de su corazón, un lugar de desahogo no sujeto al escenario de la confesión o la interrogación.

Una y otra vez, el narrador de la *Autobiografía* insiste en ser un poeta por naturaleza, cuya acrobacia verbal es la prueba de su mente creativa y original.²⁷ En la casa de Señor Estorino, Don Beranés descubre en Manzano “los primeros síntomas de la poesía” y a hurtadillas le da el desafío de componer los últimos versos de un poema (23).²⁸ Esta misma escena se repite con el Padre Carresado, con Don Antonio Miralla y con Don José Fernández Madrid en diferentes momentos de la vida del poeta (24). El énfasis en estos reconocimientos de su talento poético demuestra que mientras sus primeros lectores, corregidores y editores querían que Manzano contara su vida como esclavo, él hace un gran esfuerzo por convertir esa narrativa en la historia de un hombre letrado, en la historia de un poeta. “La poesía”, escribió Manzano, “en todos los trámites de mi vida, me suministraba versos análogos a mi situación, ya próspera, ya adversa”.

Para Manzano, la poesía representaba un ejercicio literario legítimo *aun antes de saber leer y escribir*. En una de las primeras anécdotas de su historia, Manzano recuerda haber acompañado a su ama en sus excursiones de pesca al río San Agustín, donde encontraba el tiempo para componer poemas:

Pero como la meloancolia estaba en sentrada en mi alma y abia tomado en mis fisico una parte de mi esistencia yo me complasia bajo la guasima cuyas raises formaba una espesie de pedestal al que pescaba en componer algunos versos de memoria y todos eran siempre tristes los cuales no escribia por ignorar este ramo por esto siempre tenia un cuaderno de versos en la memoria y a cualquier cosa improvisaba.... (12)

²⁷ Como prólogo a una de las escenas de tortura más horribles, el incidente del “robo” de la hoja del geranio, cuenta el narrador que “iva en mi mano mas ni yo sabia lo que llebaba distraido con mis versos de memoria...” (24).

²⁸ El texto sugiere una lectura de la poesía como una enfermedad o un mal congénito. El subrayar este tipo de escena donde es reconocido por otros como poeta o artista, mientras vela o no revela episodios de castigo corporal, demuestra el deseo del autor de presentarse principalmente como poeta, en vez de esclavo.

Este pasaje, aludido anteriormente, indica que cuando gozaba de la inspiración de la naturaleza y el descanso, Manzano solía poetizar aunque no supiera escribir:

Como para estudiar mis cosas que yo componía por carecer de escritura ablabo solo
asiendo gestos y afecciones según la naturaleza de la composición desian que era tal el flujo
de ablar que tenía que por ablar ablabo con la mesa con el cuadro con la pared... (12)

Sin saber usar pluma y papel, y careciendo de un público, Manzano se convierte en su propio público, su propio texto, su propio lector, y su propio crítico literario. De hecho, es cuando consigue un conocimiento de la escritura y la lectura, y luego su libertad, que parece *perder* el control de su expresión, estando ya sujeto a las autoridades a nivel del hacendado, el salón literario y, el público internacional.

Aunque las instituciones de poder y los discursos autoritarios hayan cambiado mucho desde la mitad del siglo XIX, todavía se sigue exigiendo, en muchos casos, que el despliegue verbal de Manzano quepa en un marco restringido, al servicio de específicos “motes” discursivos. Los críticos suelen pasar por alto la lucha fundamental del escritor por definirse en primera y última instancia como poeta, y lo alejan de los marcos letrados, repitiendo, de cierta forma, las tácticas de control de sus amos literarios.²⁹

Su *Autobiografía* representa la voz y la escritura al servicio de los fines políticos y las deudas personales; su poesía le ofrece una especie de refugio para reclamar las injusticias que ha vivido, un escape más allá de su condición legal o, incluso, corporal. Es allí donde realmente puede reclamar, como lo hace en el poema “El joven desconocido” de 1834:

Y cuándo, fortuna, dime,
terminará la violencia,
con que mi esfuerzo probando,
a suspirar me condenas.
Siempre, común enemiga,
haciéndome horrible guerra,
del tiempo y del infortunio
te di mi constancia a prueba. (Azougarh 194)

²⁹ En *Discipline and Punish*, Foucault indica que el cuerpo siempre es sujeto a las relaciones de poder, y que dentro de ese marco politizado, es obligado a portar ciertos signos. “But the body is also directly involved in a political field; power relations have an immediate hold upon it; they invest it, mark it, train it, torture it, force it to carry out tasks, to perform ceremonies, to emit signs. This political investment of the body is bound up, in accordance with complex reciprocal relations, with its economic use; it is largely as a force of production that the body is invested with relations of power and domination; but, on the other hand, its constitution as labor power is possible only if it is caught up in a system of subjection (in which need is also a political instrument meticulously prepared, calculated, and used); the body becomes a useful force only if it is both a productive body and a subjected body” (173). Aunque estos signos o motes varían, el mensaje a fin de cuentas revela una relación de poder implícita en la narración del cuerpo.

Aunque en ese momento no ve ningún fin a la violencia que le hace guerra, y su “esfuerzo” y “constancia” se pueden leer como pruebas de su capacidad para soportar la esclavitud, el lenguaje imperativo con que el hablante poético se dirige al destino (“Y cuándo, fortuna, dime”), representa un reclamo indignado y frustrado frente a tanto padecimiento. En el terreno poético, y en la referencia a ese terreno en el plano narrativo, Manzano encuentra, paradójicamente, la libertad de expresar tanto su voz como la injusta reducción de esa voz en el suspiro.

BIBLIOGRAFÍA

- Azougarh, Abdeslam. *Juan Francisco Manzano. Esclavo poeta en la isla de Cuba*. Valencia: Ediciones Episteme, 2000.
- Barrett, Linton. “African-American Slave Narratives: Literacy, the Body, Authority”. *American Literary History* 7/3 (1995): 415-42.
- Bolden, Millicent A. y Luis A. Jiménez, eds. *Studies in Honor of María A. Salgado*. Newark: Juan de la Cuesta, 1995.
- Bottiglieri, Nicola. “La escritura de la piel: la *Autobiografía* de Juan Francisco Manzano”. *Esclavitud y narrativa en el siglo XIX cubano: enfoques recientes*. La Habana: Editorial Academia, 1995. 58-83.
- Branche, Jerome. “‘Mulato entre negros’ (y blancos): Writing, Race, the Antislavery Question, and Juan Francisco Manzano’s *Autobiografía*”. *Bulletin of Latin American Research* 20/1 (Jan. 2001): 63-87.
- Dash, Michael. “Desmembrar y recordar: la poética del cuerpo en la literatura caribeña”. *La torre* 3/2 (julio-septiembre 1989): 483-91.
- Davis, Charles T. y Henry Louis Gates, Jr., eds. *The Slave’s Narrative*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1985.
- DeCosta, Miriam. “Social Lyricism and the Caribbean Poet/Rebel”. *Blacks in Hispanic Literature. Critical Essays*. Miriam DeCosta, ed. Port Washington: Kennikat Press, 1977. 114-22.
- . ed. *Blacks in Hispanic Literature. Critical Essays*. Port Washington, NY: Kennikat Press, 1977.
- . “Self and Society in the Afro-Cuban Slave Narrative”. *Latin American Literary Review* 16 (1988): 6-15.
- Eco, Umberto. *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Ellis, Robert Richmond. “Reading through the Veil of Juan Francisco Manzano: From Homoerotic Violence to the Dream of a Homosocial Bond”. *PMLA* 113/3 (May 1999): 422-35.
- Escott, Paul D. *Slavery Remembered: A Record of Twentieth-Century Slave Narratives*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1979.
- Foucault, Michel. *The Foucault Reader*. Paul Rabinow, ed. New York: Pantheon Books, 1984.

- Friol, Roberto. *Suite para Juan Francisco Manzano*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977.
- González-Pérez, Armando. *Presencia negra: teatro cubano de la diáspora. Antología crítica*. Prólogo de José A. Escarpanter. Prefacio de Kenya C. Dworkin y Méndez. Madrid: Editorial Betania, 1999.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.
- Jiménez, Luis A. “Nineteenth Century Autobiography in the Afro-Americas: Frederick Douglass and Juan Francisco Manzano”. *Afro-Hispanic Review* 14/2 (Fall 1995): 47-52.
- . “Voces y silencios, y sus vínculos con el poder en la *Autobiografía* de Juan Francisco Manzano”. *Bolden* 31-45.
- King, Lloyd. *The Autobiography of a Cuban Slave*. St. Augustine: UWI, 1990.
- Labrador-Rodríguez, Sonia. “La intelectualidad negra en Cuba en el siglo XIX: el caso de Manzano”. *Revista Iberoamericana* LXII/174 (Enero-Marzo 1996): 13-25.
- Lewis Galanes, Adriana. *Poesías de J. F. Manzano, esclavo en la isla de Cuba*. Madrid: Editorial Betania, 1991.
- López Prieto, Antonio. *Parnaso cubano. Colección de poesías selectas de autores cubanos*. La Habana: Miguel de Villa Editorial, 1881.
- Madden, Richard R. *Poems by a Slave in the Island of Cuba, recently liberated; translated from the Spanish, by R.R. Madden, M.D., with the History of the Early Life of the Negro Poet, written by Himself; to which are prefixed two pieces descriptive of Cuban Slavery and the Slave-Traffic*. London: Thomas Ward and Co., 1840.
- Manzano, Juan Francisco. *Obras*. Prólogo de José Luciano Franco. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972.
- . *Autobiography of a Slave. Autobiografía de un esclavo*. A bilingual edition. Introduction and modernized Spanish version by Ivan A. Schulman. Evelyn Picon Garfield, trad. Detroit: Wayne State University Press, 1996.
- Molloy, Sylvia. “From Serf to Self: The Autobiography of Juan Francisco Manzano”. *Modern Language Notes* 104/2 (1989): 393-417.
- Northrup, Solomon. *Twelve Years a Slave*. [1968]. Sue Eakin and Joseph Logsdon, eds. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1990.
- Ramos, Julio. “La ley es otra: literatura y constitución de la persona jurídica”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20/40 (2do. semestre 1994): 305-35.
- Rivas, Mercedes. *Literatura y esclavitud en la novela cubana del siglo XIX*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.
- Rushdy, Ashraf. *Neo-slave Narratives: Studies in the Social Logic of a Literary Form*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Santiago, Héctor. “La eterna noche de Juan Francisco Manzano”. González-Pérez 203-46.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press, 1985.
- Schulman, Ivan. “Introduction”. Manzano, *Autobiography*... 5-37.

- Sekora, John. "Black Message/White Envelope: Genre, Authenticity, and Authority in the Antebellum Slave Narrative". *Callaloo* 10/3 (Summer 1987): 482-515.
- Sommer, Doris. "Rigoberta's Secrets". *Latin American Perspectives* 70, 18/3 (Summer 1991): 32-50.
- Soto Paz, Rafael, ed. *La falsa cubanidad de Saco, Luz y Del Monte*. La Habana: Editorial Alfa, 1941.
- Starling, Marion Wilson. *The Slave Narrative: Its Place in American History*. Boston: G.K. Hall, 1981.
- Vera-León, Antonio. "Juan Francisco Manzano: el estilo bárbaro de la nación". *Hispanamérica* 20 (Diciembre 1991): 3-22.
- Vitier, Cintio. "Dos poetas cubanos: Plácido y Manzano". *Bohemia* (La Habana, 14 dic. 1973).