

## LITERATURE AND CULTURAL STUDIES

# En el umbral del horror: Técnicas y funciones del terror en *Autobiografía de un esclavo* de Juan Francisco Manzano

Damián V. Solano Escolano

Indiana University, US

dvsolano@iu.edu

En 1835, el esclavo cubano Juan Francisco Manzano escribió su autobiografía, cumpliendo con el encargo del abolicionista Domingo del Monte. El manuscrito original muestra un narrador psicológicamente escindido que lucha consigo mismo y proyecta una tonalidad terrorífica que produce una gran empatía a sus lectores. En oposición al horror, la modalidad terrorífica se define por su tendencia a la ocultación, al tiempo que crea incertidumbre e intriga. Esto es visible en los múltiples episodios de tortura en el texto, en el cual el narrador se centra en los momentos previos al suceso, evitando descripciones gráficas. A través del análisis de la transcripción del manuscrito de William Luis, arguyo que esta tonalidad logra expresar la experiencia de la esclavitud, una condición desconocida para la gran mayoría de los lectores. Gracias a un proceso imaginativo, los lectores pueden tener acceso a la experiencia y sentir empatía por el esclavo en el umbral del horror.

In 1835, the Cuban slave Juan Francisco Manzano wrote his autobiography, fulfilling a request made by the abolitionist Domingo del Monte. The original manuscript shows a psychologically split narrator who confronts himself and projects a terrifying mood that produces intense empathy to his readers. In opposition to horror, the terrifying modality is defined by its tendency for concealment whereby it creates uncertainty and intrigue. This is visible in the multiple episodes of torture presented in Manzano's text, in which the narrator focuses on the previous moments of the event, avoiding graphic descriptions. Throughout the analysis of the manuscript's transcription of William Luis, I argue that this terrifying mood manages to convey the experience of slavery, an unfamiliar condition which most readers were and are unable to grasp. Through an imaginative process, readers can gain access to that experience and feel empathy for the slave at the threshold of horror.

Cuando miro el 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  
—Juan Francisco Manzano, “Treinta años”

Imagine que, al pasar la hoja de un libro, el papel le hace un pequeño corte en el dedo. Si hay alguna persona alrededor, es probable que sienta el impulso de contarle la experiencia. ¿Cómo hacerlo? El dolor duró un instante y no hay forma de recuperarlo. Queda, sin embargo, el recurso visual de enseñarle el corte en el dedo o el objeto que lo ha causado. Ahora imagine otra situación que probablemente haya vivido, la de intentar contarle a alguien, nada más despertarse, la pesadilla angustiada que acaba de tener. En este caso, a falta de recursos visuales, solo dispone de la memoria de la experiencia, que se le va escapando mientras va contando el relato. Es probable que al acabar no esté seguro de cuánto ha habido de recuerdo, cuánto de creación y cuánto de omisión. En ambos casos, al lenguaje, que siempre parece llegar tarde, no le queda más remedio que recrear en un doble sentido; volviendo a crear la experiencia del dolor o el miedo y produciendo interés en el oyente.

Ahora trate de imaginar que usted es un esclavo en la Cuba del siglo XIX, sometido a humillaciones y castigos físicos diarios, y que, tras haber logrado escapar de la incertidumbre de que su vida dependa de la caprichosa mano de su amo, un potencial comprador de su libertad le pide que redacte su autobiografía. Tal fue el encargo con el que tuvo cumplir Juan Francisco Manzano (1797–1854), que se aleja notablemente de los ejemplos nimios dados anteriormente porque los lectores de Manzano ni tenían ni tenemos la experiencia de nacer y vivir en condición de esclavos.

Cuando nos acercamos a la *Autobiografía de un esclavo* (1835) por primera vez, lo hacemos interpelados por el aura de autenticidad de una realidad que el autor conoció directamente, no de oídas, y confiamos en que, a pesar de las mediaciones de los editores, su verdad de testigo presencial siga vigente. Roberto Friol (1977) lo expresa de una forma muy bella, al afirmar que ninguna glosa puede resumir lo que esconden sus páginas: “El verídico cara a cara con lo terrible, la escritura en cuerpo de brasa iluminando cuanto fue” (53). Con esta premisa, que acerca el texto al género testimonial, en las últimas décadas la crítica ha leído intensamente la *Autobiografía* desde perspectivas fundamentalmente de subalternidad, raza y colonialidad.

Mi lectura del texto está en sintonía con aquellos trabajos que han percibido en el narrador una ambigüedad psicológica que se resiste a ser interpretada unívocamente. Como Gerard Aching (2015), encuentro que lo más intrigante de la obra está en la batalla que el narrador libra constantemente contra sí mismo. Sylvia Molloy (1989) habla de una fisura en la obra de Manzano y en su propia imagen como escritor, pues si en su poesía se observa una deliberada y rígida imitación de la cultura de los amos, el estilo de la *Autobiografía*, al no contar con modelos, muestra más bien una energía descontrolada que resuena de una manera única. En cuanto a las condiciones que este singular proyecto imponía, William Luis (1990, 2007) resalta la pérdida de la voz de Manzano en varios sentidos. Para empezar, porque el arte de Manzano se basaba fundamentalmente en su capacidad mnemotécnica y su pericia en la narrativa oral. El registro de la escritura, que imponía reglas con las que el autor estaba menos familiarizado, jugaba en detrimento de la improvisación debido a su permanencia. Además, el estilo y ortografía del manuscrito original, que tenían la virtud de mostrar la lucha del esclavo que ha tenido que aprender a leer a escondidas, fueron enmascaradas por las sucesivas correcciones y modificaciones de los editores abolicionistas.

En lo que se refiere al estilo literario, muchos críticos coinciden en destacar un vaivén entre la hipérbole y la elipsis, que están tan íntimamente ligados en la *Autobiografía* que tal vez quepa hablar de un solo recurso retórico. Ivan Schulman (1996, 11), por ejemplo, describe al narrador como “voz reticente” (*reluctant*), pues su condición de esclavo, el miedo a represalias y el deseo de liberación hacen que su prosa se mueva de la exageración a la ocultación, dando al texto un dinamismo muy reconocible.<sup>1</sup> El carácter evasivo del narrador va unido al lugar de enunciación pues, como afirma Lorna Williams (1994), la mera existencia de un esclavo escritor, que pudiera hablar de lo indecible en aquella sociedad esclavista, violaba las reglas del decoro. El tiempo narrativo en la *Autobiografía* también ha recibido la atención de la crítica, pues crea la ilusión del contador de historias que echa mano de la memoria mezclando recuerdos en tiempo real, desplegando una atmósfera de incertidumbre en ocasiones angustiosa. Algunos autores han interpretado el discurso sobre la marcha de Manzano, trufado de silencios y saltos cronológicos para adelante y para atrás, como una resistencia ideológica del autor frente a sus editores y una reivindicación de control creativo sobre el orden narrativo de sus vivencias (Labrador-Rodríguez 1996; Casanova-Marengo 2002).

En esta línea, este trabajo nace de la intriga por la decisión del autor de ocultar, en gran medida, el horror de la tortura física, y reforzar, en cambio, los procesos psicológicos de angustia inmediatamente anteriores y posteriores. Al revelar la ocultación, el relato de Manzano consigue inspirar el terror de lo desconocido (Romney 2015). En uno de los momentos más dramáticos de la narración, por ejemplo, la madre de Manzano, ya anciana, es arrojada al suelo por cuatro hombres que se disponen a azotarla en presencia de su hijo. El narrador, en lugar de darnos una descripción minuciosa del castigo, nos pide colaboración en una elipsis silenciosa: “pero pasemos en silencio el resto de este exena dolorosa” (Manzano 2007, 312). La distancia que impone la ocultación evita a los lectores dos posibles excesos que se complementan: por un lado, la tentación de fetichizar a Manzano y convertirlo en una suerte de representante de los esclavos, por otro lado, perder una perspectiva crítica en pro de la empatía por las trágicas circunstancias del narrador. Como explica Fritz Breithaupt (2011), la pérdida de nosotros mismos en la causa del otro nos hace especialmente vulnerables a la manipulación. En torno a esta ruptura del horizonte de expectativas, la hipótesis que propongo es que el conductor emocional de esta colaboración es el terror, que nos lleva a empatizar con el narrador y

<sup>1</sup> El mismo Manzano corrobora esta hipótesis en una carta a del Monte en la explica que, debido al peligro que corre, los episodios más comprometidos de su vida solo podrán salir a la luz, en una “novela típicamente cubana”, cuando su vida goce de cierta calma y seguridad (Luis 1990, 89).

sentir su dolor en niveles de intensidad controlados. En este trabajo examinaré fragmentos específicos de la transcripción del manuscrito original, incluida en la edición de Luis (2007), para argumentar la existencia de una dimensión terrorífica de la *Autobiografía*. El uso de técnicas de terror psicológico, en oposición a la mostración visual del horror, persigue, como trataré de demostrar, propósitos expresivos muy concretos.

La estructura que seguiré es la siguiente. En primer lugar, conectaré la pérdida de la voz de Manzano de la que habla Luis (2007) con mi hipótesis, que defiende la existencia de una dimensión terrorífica en el manuscrito original. En segundo lugar, expondré someramente algunos planteamientos teóricos acerca de la empatía y el terror. En relación con la representatividad del dolor y la angustia, el manuscrito original tendía más a la ambigüedad del terror, que va pendularmente de la relajación a la tensión, que al horror acumulativo buscado por sus editores, más dúctil para la propaganda política (Luis 1990).

Finalmente, en el análisis textual, me centraré en dos aspectos del texto que tienen una función importante en la creación del terror. Primero, la estructura de la narración de los castigos y torturas que Manzano soporta sobre todo en su adolescencia, cuyos mecanismos activan reacciones en el lector con unas determinadas funciones e intensidades. Segundo, en relación con el peculiar aprendizaje de la escritura y la recuperación de cierta dignidad en el servicio de uno de sus amos más benignos, el nacimiento de un sujeto escindido entre su ambición intelectual y su condición de esclavo, que proyecta una tonalidad terrorífica sobre su relato. A pesar de que la fuerza propagandística de la *Autobiografía* fue cuestionada por sus editores, su capacidad para reflejar que el sistema esclavista crea monstruos sigue perdurando a través de los años. Es llamativo que esta conciencia escindida, que cronológicamente llega después de la mayor parte de las torturas, asume su vida anterior y da sentido a lo que está por llegar, lo que nos sitúa, nuevamente, en la encrucijada entre experiencia y lenguaje. ¿Recuperamos la experiencia gracias al lenguaje o la recreamos incesantemente en el discurso?

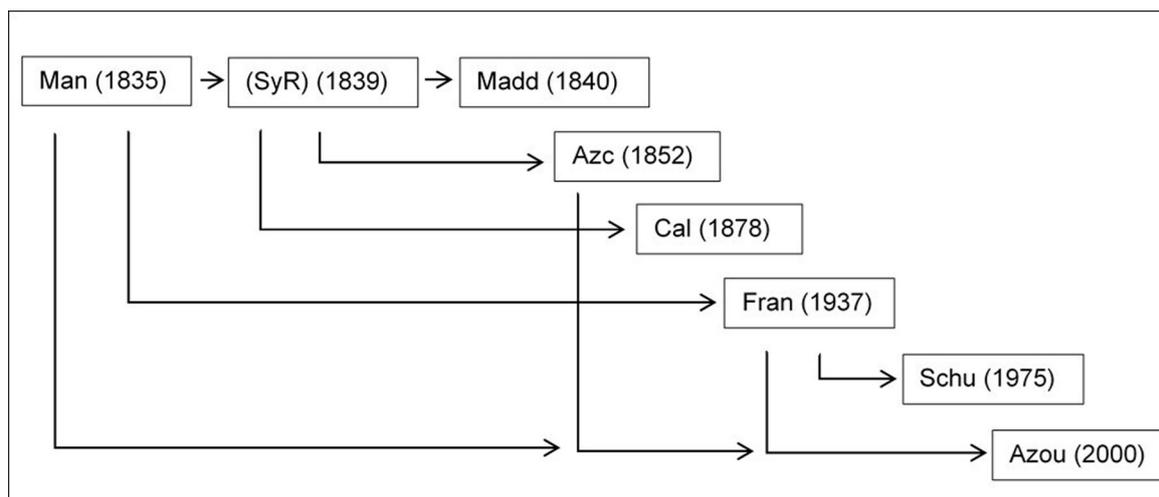
### La cicatriz más cruel

En relación con esta aporía epistemológica, voy a empezar por las circunstancias en las que, a pesar de su nula experiencia como narrador no oral, Manzano aceptó escribir su vida como un encargo político ineludible antes de que sus editores sometieran el texto a sucesivas correcciones y modificaciones. La teleología propagandística de la empresa y la desigual relación de poder entre el autor y sus editores explican que, al terminarlo, Manzano dejara de tener ningún poder sobre él. La “mutilación agresiva” del texto para reemplazarlo por uno “limpio” es, a juicio de Molloy (1989, 417), la cicatriz más cruel que Manzano tuvo que soportar.

Lo primero que debemos tener en cuenta es tan obvio que a menudo se nos escapa; el narrador de la historia es un Manzano ya maduro que proyecta su visión sobre los hechos narrados. Tras fugarse de su última ama en 1817, Manzano se convierte en un cimarrón popular en los círculos abolicionistas, que lo protegen y costean la publicación de sus *Poesías líricas* en 1821. Su caso era muy jugoso para la causa porque aprendió a escribir de manera autodidacta y a escondidas de sus amos, que le tenían prohibido cualquier actividad de índole intelectual. Manzano era un vivo ejemplo de que la esclavitud es un fenómeno histórico, no natural, y que las capacidades intelectuales no dependen de la raza. Esta situación favorable no debe hacernos olvidar que, en 1835, cuando recibe el encargo de escribir su vida, aún no era un hombre libre. Su liberación llegó tras la escritura, cuando su mecenas Domingo del Monte promovió una campaña para comprar su libertad en la que contribuyeron decenas de personas en cantidades muy variables (Luis 2007).

Del Monte era una de las personalidades más importantes en la Cuba de aquel momento, alrededor del cual se formó un círculo literario e intelectual abolicionista. Su labor política levantaba sospechas por su presumible acción insurgente, lo que le acabó valiendo la acusación de haber participado en la Conspiración de la Escalera (1844) y su consecuente exilio en Madrid. Schulman (1977) destaca la función de su líder como catalizador ideológico y estilístico de muchas de las primeras novelas abolicionistas cubanas, pues armonizó influencias variadas como la espiritualidad cristiana y la estética realista del costumbrismo más social. Del Monte pudo ver en Manzano el modelo perfecto del esclavo negro que se integra en la cultura blanca (Luis 1990). En Manzano se cifraba la solución al temor generalizado de la clase criolla de una rebelión violenta de esclavos, cimarrones y libertos, como había sucedido en Haití en 1804 (Casanova-Marengo 2002; Portuondo Zúñiga 2013). El propósito de la publicación era, por un lado, luchar contra la esclavitud, como llevaba haciendo con tenacidad Reino Unido desde que en 1807 aprobara el “Acta de Comercio de Esclavos”, y también denunciar que el tratado anglo-español (1817), que determinaba que España dejaría de comerciar con esclavos desde el año 1820, era sistemáticamente violado por las fuerzas esclavistas cubanas (Rivas 1990).

Como demuestra la genealogía trazada por Luis (2007), la aventura ecdótica que corrió el manuscrito original de la *Autobiografía* tiene pocos ejemplos análogos en el siglo XIX. Voy a resumir la exposición de



**Figura 1:** Tabla genealógica de *Autobiografía de un esclavo* antes de la edición de William Luis (2007).

Luis (2007) y comentar algunas de sus ideas, dando nombres abreviados a las distintas ediciones. Para mayor claridad, incluyo una tabla genealógica de las distintas ediciones (**Figura 1**).

La singularidad de la *Autobiografía* comienza desde que los editores del primer manuscrito de Manzano (Man), escrito en 1835 y actualmente conservado en la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana, consideraran el texto como una suerte de materia prima que necesitaba ser trasladada a un molde normativo. Los inmensos esfuerzos que hizo Manzano para ser capaz de escribir se plasman en un manuscrito con una sintaxis poco ortodoxa lleno de tachaduras, repeticiones, faltas de ortografía y palabras ininteligibles (Luis 2007). Pero no solo hay tachones suyos, se observa también una segunda mano (tal vez del escritor Anselmo Suárez y Romero) que tacha y corrige los errores gramaticales, creando una tensión dialéctica muy gráfica entre el esclavo y el editor abolicionista, que actúa como mediador para el público general (Luis 2007). En su narración Manzano escribe extensos párrafos de carácter oral, mezclando el discurso directo e indirecto, como normalmente se cuentan las vivencias.

La primera traducción de Suárez y Romero (SyR) a un español normativo, en 1839, se entregó al comisionado británico Richard Madden para que la tradujera al inglés con fines propagandísticos, que acabó publicándose en 1840 bajo el título de *Life of the Negro Poet* (Madd), incluido en el tomo *Poems by a Slave in the Island of Cuba*. Las diferencias entre Man y Madd son, a juicio de Luis (2007, 19), “tan significativas que deberían considerarse dos textos distintos”. No sabemos hasta qué punto cabe asociar estas diferencias a SyR, pues fue un texto leído en círculos reducidos cercanos a Del Monte y no se conserva. En 1878, Francisco Calcagno (Cal) pudo consultar SyR y transcribió un fragmento en un español normativo para su libro *Poetas de color*.

La versión íntegra en español tendría que esperar hasta 1937, más de cien años después de su escritura, cuando José Luciano Franco, que pudo consultar Man, lo transcribió y lo publicó (Fran), “sin respetar las dos voces que se incorporan en él” (Luis 2007, 31). También es destacable el descubrimiento de Lee Williams, a principios de los 80, de una copia de SyR por Nicolás Azcárate (Azc), conocido abolicionista, que data del 1852. En el siglo XX cabe mencionar dos nuevas ediciones manzanianas. La primera es de Ivan Schulman (Schu), otra nueva manipulación normativa del texto, al estilo de SyR, para hacerlo asequible para un público amplio, esta vez a partir de Fran. La segunda es la edición filológica de Abdeslam Azougarh (Azou), que pudo consultar Man, Azc y Fran y recuperar por primera vez el estilo desgarrado del original, añadiendo notas filológicas y retocándolo ligeramente. Finalmente, merece destacarse la edición de Luis (2007) que utilizó como referencia en este trabajo, un riguroso compendio filológico de toda la obra manzaniana, incluyendo la transcripción minuciosa de Man.

Si seguimos el análisis cotejado que hace Luis (2007) de Man y de todas las versiones hasta Azou, podemos distinguir tres tipos de modificaciones reiterativas, aunque variables en diferentes grados. Primero, los errores humanos a la hora de transcribir o traducir. Segundo, la corrección textual y las aclaraciones destinadas a hacer que el texto sea legible para un público amplio; se corrigen las faltas de ortografía, se añaden conectores y se dividen los párrafos para dar simplicidad a la sintaxis y enfatizar determinada información. El marcado tono oral de la escritura de Manzano, por tanto, se hace más prosaico. Por último, las modificaciones menos honradas, podríamos decir, que lo inclinan subrepticamente hacia el patetismo y sentimentalismo que buscaban los

antiesclavistas. Las más claras son la eliminación de elementos molestos para la causa abolicionista como el hecho de que Manzano asistiera a la ópera con sus amos o la estrecha relación que mantiene con su primera ama. Su muerte, por ejemplo, es relatada trágicamente por Manzano, lo que debilita un potencial relato maniqueo entre el ama y el esclavo. Luis (2007) enfatiza el hecho de que en *Man*, dentro de que se narra una vida en unas condiciones miserables, hay un cierto vaivén equilibrado entre los momentos tristes y felices, entre la mansedumbre y la rebelión. En contraposición, las revisiones no muestran tal equilibrio, sino la tendencia a la acumulación de desgracias. Además, uno de los temas omnipresentes en *Man*, la religión y el arte como salvación de los rigores diarios en el ingenio, se mitiga en las versiones posteriores.

### El terror como acercamiento empático

El periplo textual de la *Autobiografía* parece enmarcarse en una dialéctica de dos ejes de coordenadas, por un lado, el estilo literario en el que el sufrimiento y el miedo pueden ser expresados idóneamente; y por otro lado, su fuerza política, de lo que eran muy conscientes los editores. El manuscrito original tenía una dimensión terrorífica por naturaleza indefinida, difícil de ajustar a unos moldes políticos que buscan expresar un mensaje unívoco y contundente. La conjunción de ambos ejes no es una cuestión baladí, pues la existencia de la tortura como actividad transhistórica reside en una paradoja ontológica; el torturado tiene una experiencia de sufrimiento cuyo reconocimiento depende de la voluntad de la sociedad y sus instituciones. La fragilidad de esta concesión es lo que hace que el dolor sea tan fácilmente cuestionable. Elaine Scarry (1985) reflexiona sobre la radical naturaleza subjetiva del dolor, pues es, en el sentido extremo de la tortura, incomunicable. Desde una perspectiva puramente lingüística, el testimonio de una experiencia traumática partiría del fracaso. Si en un lado extremo tenemos el dolor como un estado subjetivo incomunicable, en el otro lado, la imaginación, espoleada por la empatía, proyecta una idea de dolor que, aunque igualmente subjetiva, sirve para hacer hablar la experiencia de la tortura.

Siguiendo la argumentación de Scarry (1985), tras el tormento, existen dos formas posibles de objetivación del dolor, ambas en cierto modo precarias y vagas: las cicatrices fruto de la tortura y la narración de los hechos. Las cicatrices en la piel son huellas de la fuerza destructora de los instrumentos de tortura, los contornos de su fisicidad. Estas huellas son en sí mismas mudas e incapaces de representar el terror del reo que espera su castigo y el dolor de las torturas. Por ejemplo, una herida de látigo paradójicamente nos habla más del látigo que de la experiencia física y psicológica del latigazo. Como indica Sarah Ahmed (2015), la creación de una identidad a partir de cicatrices conlleva además riesgos contraproducentes, pues les da entidad autónoma (es decir, las fetichiza) y las aleja del contexto de la tortura. Su frágil fiabilidad se demuestra en el hecho de que las torturas más desarrolladas en los últimos años sean invisibles, como la simulación de ahogamiento o las posiciones de estrés forzadas durante un largo periodo de tiempo. Uno de los lugares más destacados en estas prácticas de tortura refinada es, precisamente, Guantánamo (Richardson 2016).

En los ejemplos que di al principio, las insuficiencias comunicativas para representar el dolor son apenas perceptibles para el hablante pues cuenta con un factor decisivo; el interlocutor, probablemente, sabe lo que es cortarse el dedo con una hoja de papel o despertarse aterrorizado por una pesadilla. La experiencia común entre hablantes se revela como un factor más determinante en el intercambio comunicativo que la propia capacidad del lenguaje para representar el dolor. El caso de la *Autobiografía* es distinto, pues la empatía recae enteramente en la capacidad del lenguaje para crear una atmósfera desasosegante que involucre emocionalmente a sus lectores, que no cuentan con la experiencia traumática de haber sido esclavos. En ese sentido, la obra de Manzano ha quedado como un texto que resuena en nuestros días con un diapason literario mucho más potente que las novelas abolicionistas que se estaban escribiendo en aquel tiempo, demasiado apegadas a su teleología política inmediata. La sobreexposición de episodios luctuosos y reflexiones morales grandilocuentes de estas novelas se orienta a la interpelación política, pero corre el riesgo de saturar la capacidad de empatía y, finalmente, bloquearla.

Así sucede en ocasiones con novelas como *Francisco* (1839), que intercala abusos sexuales, escenas cruentas de tortura y soliloquios sentimentalistas. Suárez y Romero (2007, 4) se aprovechó de la *Autobiografía* para incluir algunos detalles argumentales en su *Francisco* (el personaje es un privilegiado calesero, por ejemplo), además de añadir faltas de ortografía que contribuyeran a darle un "color ingenuo". En el siguiente ejemplo, el médico del ingenio celebra, con crueldad sádica, cómo les quema las llagas a los esclavos para que cicatricen rápido y puedan volver a trabajar: "¿Y usted, señor de las lacras, ya está zafando la pata? ¡Quieto, quieto!, qué va... ¡una quemadita no más! Estire usted el ñame. ¡Tate, ya salimos del lance! ¿Te quemé mucho? ¡Oh, no! Vuelve acá la canilla. ¡Ja, ja, ja! ¡Y cómo grita el condenado! ¡Qué! ¿Son candela? Le echaré viento para que se apague. ¡Gallinazo, mandria!" (Suárez y Romero 2007, 28–29). El fragmento ejemplifica la eficacia visual de

las palabras del torturador, que provocan la repulsión propia del horror. Imaginamos, sin apenas dificultad, la visión del esclavo siendo torturado y humillado. ¿Significa esto que las novelas abolicionistas, a pesar de ser obras ficcionales, producen más empatía por los esclavos que el relato de Manzano?<sup>2</sup>

La comparación con la estrategia de ocultación de Manzano sugiere algunas paradojas de la potencial eficacia empática de las dos propuestas. Fritz Breithaupt (2011) define el paradigma de la empatía como la pérdida temporal de la perspectiva propia para sentir, mediante las neuronas espejo o miméticas, el sufrimiento de un agredido y posicionarse contra un agresor. A pesar de que el caso de Manzano es único y real, las situaciones planteadas, precisamente por reflejar la complejidad de una vida, no resaltan nítidamente lo bueno y lo malo a modo de claroscuro. Consideremos, por ejemplo, el apego emocional, con diferentes grados y matices, de Manzano hacia sus amos. Las novelas abolicionistas de esta generación, por el contrario, son obras ficcionales que buscan la reacción visceral que provoca el escenario de la tortura. La *Autobiografía*, al reflejar un mundo de grises, debilita nuestra capacidad de anticipación, al tiempo que limita cualquier exceso de apropiación por nuestra parte. Según Breithaupt (2011), el dolor despierta un contagio emocional inevitable que lo sujetos experimentan por una asociación subjetiva de similitud. Como mencioné anteriormente, Manzano nos da una dosis muy calculada de su sufrimiento, pero no nos deja atravesar el umbral del horror esclavista. Sobre esta decisión se pueden hacer múltiples conjeturas. Susan Willis (1985) arguye que el recuerdo de la tortura es demasiado doloroso como para poder ser expresado con palabras. Otra posibilidad complementaria podría ser que Manzano desechara la idea de que los lectores pudieran acceder, mediante asociación empática, a su experiencia como esclavo. El uso del terror de Manzano, en suma, problematiza el proceso empático y sus efectos ambivalentes.

La comparación entre la *Autobiografía* y las novelas abolicionistas coetáneas me da pie a establecer algunas bases teóricas en relación con la presencia de lo terrorífico en la *Autobiografía*, en contraposición a lo horriblo. A la hora de reflexionar sobre el porqué del placer estético que nos proporciona el terror en un sentido amplio (normalmente *horror*, en inglés), muchos de los teóricos se apoyan en el concepto de mimesis concebido por Aristóteles en su *Poética*, en la cual distingue la realidad y el arte, que es la imitación o recreación que purga nuestras pasiones. Dicha distinción explica que la visión de un pájaro muerto nos produzca repulsión en la realidad, mientras que en el arte nos pueda agradar. El ejemplo del pájaro es muy pertinente para la distinción que los críticos han establecido entre el terror natural, que es indeseable, pues lo sufrimos directamente, y el terror artístico, que a tantas personas atrae. Nuevamente, el hecho de que Manzano fuera una persona real, no ficticia, puede cuestionar su encaje en esta división y nos obliga a buscar respuestas intermedias. Si bien es cierto que leemos la *Autobiografía* como un caso real, está lo suficientemente alejada de nuestras circunstancias como para que tengamos una cierta distancia estética.

En su *Retórica*, Aristóteles (1990) desarrolla los conceptos de temor y compasión, los dos polos opuestos entre los que se encuentra el término medio que produce la catarsis. El temor “es un cierto pesar o turbación, nacidos de la imagen de que es inminente un mal destructivo o penoso” (Aristóteles 1990, II, 1382a). Ahmed (2015) también destaca esta dimensión temporal o inminente del miedo, pues tememos al objeto que se acerca, no al objeto en sí mismo. La compasión, por su parte, es “la aparición de un mal destructivo y penoso en quien no lo merece, que también cabría esperar que lo pareciera uno mismo o alguno de nuestros allegados” (Aristóteles 1990, II, 1385b). Curiosamente, Aristóteles (1990) advierte que no se puede sentir compasión ni por el que lo ha sufrido todo ni por el que no ha sufrido nunca. La estrategia de ocultación de Manzano parece basarse en mostrar el mal destructivo como posibilidad terrorífica, no como una aparición horribla.

Mi concepción del terror se asemeja al de Andrea Sauchelli (2004), que describe el terror como una red variable de artefactos retóricos diseñados para generar una tonalidad (*mood*) específica. Lo terrorífico puede ser un elemento puntual de mayor o menor importancia en una obra, como en la propia *Autobiografía*, o puede ser la nota predominante, como en una novela genérica de terror, pero en ambos casos hablamos de una cuestión de grados más que de esencias.<sup>3</sup> Ann Radcliffe (1826) en “On the Supernatural in Poetry” recurre a Shakespeare para separar el terror y el horror, basándose en las ideas sobre la belleza y lo sublime de Edmund Burke. La autora habla del terror como una forma que, gracias a su indeterminación y oscuridad, espolea a la imaginación hasta alcanzar lo sublime. El horror, por su parte, se define por los contornos

<sup>2</sup> A juzgar por los intercambios epistolares de los abolicionistas con del Monte, la respuesta distaba mucho de ser sencilla a la sazón. Madden, por ejemplo, se declara fascinado tras leer la novela Francisco, de escaso “mérito literario”, pero con “verdad en cada línea” (Monte 2002, 394). Gracias a ella, Madden afirma entender la famosa cita de Byron: “Truth was stranger than fiction”. Suárez y Romero, por su parte, aunque afirma que el texto de Manzano necesita ser arreglado, manifiesta cierta inferioridad por su dolor real: “Oh, Dios, este no es mi Francisco, esto no ha sido inventado, esto es cierto” (Monte 2002, 378).

<sup>3</sup> Véase la noción de “*para-sites*” en Matt Hills (2005); fragmentos de terror que ocupan en una obra un lugar reducido y anómalo que, sin embargo, acaban siendo decisivos en su estructura.

definidos del objeto bello, que no precisa de un gran uso de la imaginación para contemplarse. Una de las mayores diferencias entre ambas es el diálogo del lector con el texto: "Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them" (Radcliffe 1826, 148). Según Burke (1958), aunque lo sublime está relacionado con el miedo, la confusión, lo indefinido y el dolor que anuncia la muerte, nos produce deleite en la literatura, pues no corremos ningún peligro real. Ya en el siglo XX, Stephen King (1981) describe muy gráficamente esta distinción, al tiempo que las compatibiliza en un mismo relato; el terror, que es la emoción más elevada, sería el momento de intriga antes de la aparición del monstruo, mientras que el horror sería la revelación estremecedora de este, que paraliza y provoca repulsión.

## El umbral del horror

Con estas premisas teóricas en relación con la empatía y la modalidad terrorífica, veamos cómo se plasman en la estructura del texto. Como estableció Noël Carroll (1990), las líneas argumentales del terror tienden a la repetición. Lo que podría parecer contradictorio es en realidad una premisa del miedo, porque el lector necesita redes semánticas reconocibles. El propio narrador plantea su vida como una sucesión de desdichas "semejantes": "Si tratara de aser un esacto resumen de la istoria de mi vida seria una repetision de susesos todos semejantes entre sí pues desde mi edad de trece a catorce años mi vida a sido una consecusion de penitencia ensierro azotes y aflisiones" (Manzano 2007, 319). La *Autobiografía* cumple claramente con esta tendencia a la iteración en la primera mitad del libro, en la que se establece una dinámica de torturas.

Carroll (1990) propone cuatro movimientos o funciones en todo relato de terror: *Arranque*, cuando la presencia del monstruo es establecida; *descubrimiento*, el momento en que el monstruo es atisbado por primera vez; *confirmación*, cuando los personajes se convencen de su existencia y de su naturaleza sobrenatural; y *confrontación*, que funciona como una escalada de enfrentamientos que suele acabar en desastre.

La *Autobiografía* encajaría notablemente en esta estructura, si consideramos al monstruo como la combinación de la condición de esclavo de Manzano, visibilizada en gran medida por su raza y cicatrices, y su conciencia disociada de este hecho. Desde la perspectiva de sus amos, Manzano se ajusta a la definición de monstruo de Carroll (1990) como criatura impura tanto física como moralmente que entraña un peligro mortal. Complementariamente, gracias a la compasión que despierta el narrador, los amos y torturadores se revelan como monstruos a ojos de los lectores. Es aquí donde radica su fuerza abolicionista intempestiva. La *Autobiografía* sería un ejemplo de relato de "pionero" (*overreacher*), en el que la figura central se embarca en la búsqueda de un conocimiento oculto, sagrado o prohibido (Carroll 1990, 127). Al acceder a la escritura y manejar los códigos culturales de las élites criollas, Manzano amenaza con desvelar los cimientos racistas sobre los que se erige la sociedad cubana, lo que haría peligrar el estatus de sus amos y liberadores (incluso su integridad física, si pensamos en el antecedente haitiano). Manzano no solo es un monstruo para esclavistas y abolicionistas, lo es también para los otros esclavos, por el rechazo que produce en ellos, y para sí mismo, pues atribuye sus infortunios y castigos a su vanidad y falta de devoción cristiana. Finalmente, en un nivel alegórico de largo alcance, la *Autobiografía* muestra la aberración moral del sistema esclavista, que convierte en monstruos tanto a amos como a esclavos.

El *arranque* coincidiría con la infancia de Manzano, que transcurre en casa de su primera ama, la marquesa de Jústiz, que lo aparta a un lugar privilegiado, para que no tenga contacto con los otros esclavos. Manzano, que afirma andar libre por casa, viste como un señorito más de la casa y asiste a fiestas, romerías, óperas, etc. El punto que marca el antes y el después en su vida es la muerte de la marquesa y el traslado a la servidumbre de la marquesa del Prado Ameno. Si bien Manzano (niño) no percibe lo problemático de su situación, no así los lectores y Manzano (narrador), que ven anunciada su tragedia por una disociación entre conciencia aristocratizada y condición de esclavo. La niñez de Manzano quedará inscrita indeleblemente en el sujeto escindido como el recuerdo de un paraíso perdido (Casanova-Marengo 2002).

El *descubrimiento* estaría marcado por la colisión drástica de esta conciencia libre con su cruda realidad. De ser un niño bien con su primera ama, pasa a ser un falderillo que es castigado y torturado arbitrariamente por Prado Ameno. Me parece relevante transcribir el momento preciso de ruptura y el comienzo del movimiento iterativo del castigo, triste compañero de Manzano durante lo que resta de relato. En el siguiente fragmento, nótese el carácter emocional del relato, los efectos fisiológicos del sufrimiento, la descripción subjetiva de la celda, que encierra el mundo del torturado, y la visión aterradora de lo sobrenatural, que aparece por primera vez. Todo ello confecciona una puesta en escena propia del terror gótico:

Sufria p<sup>r</sup> la mas leve maldad propia de muchacho, enserrado en una carbonera sin mas tabla ni con q<sup>o</sup>. tápame mas de beinte y cuatro oras yo era en estremo medroso y me gustaba comer mi carsel

como se puede ver todavía en lo más claro de medio día se necesita una buena bella p<sup>a</sup>. distinguir en ella algún objeto aquí después de sufrir resios azotes era enserrado con orden y pena de gran castigo al q<sup>o</sup>. me diese ni una gota de agua, lo q<sup>o</sup>. allí sufría aquejado de la ambre, y la sé, atormentado del miedo, en un lugar tan soturno como apartado de la casa, en un traspatio junto a una caballeriza, y un apestoso y ebaporante basurero, contigua a un lugar común infesto umedo y siempre pestífero q<sup>o</sup> solo estaba separado p<sup>r</sup>. unas paredes todas agujereadas, guarida de diformes ratas q<sup>o</sup>. sin cesar me pasaban p<sup>r</sup>. en sima tanto se temía en esta casa a tal orden q<sup>o</sup>. nadie nadie se atreía a un q<sup>o</sup>. ubiera collontura a darme ni un comino yo tenía la cabeza llena de los cuentos de cosa mala de otros tiempos, de las almas aparecidas en este de la otra vida y de los encantamientos de los muertos, q<sup>o</sup>. cuando salían un trapel de ratas asiendo ruido me paresía ver aquel sotano lleno de fantasmas y daba tantos gritos pidiendo a boses misericordia entonses se me sacaba me atormentaban con tanto fueite hasta más no poder y se me enserraba otra vez. (Manzano 2007, 304–305)

El pasaje ilustra el carácter sensorial y temporal de la narración terrorífica, que se asemeja a las pesadillas. De otro modo no entenderíamos cómo el conjunto de los elementos del escenario provoca estas visiones en Manzano.

Aunque el esquema del *descubrimiento* se repite varias veces, utilizaré el famoso episodio en el que Manzano deshoja una flor, por ser paradigmático. La estructura debe entenderse como el eslabón de una cadena: el castigo siempre viene precedido de otro, lo que provoca una acumulación de ansiedad que va incrementándose a lo largo de la narración. Es lo que Burke (1958, 139) denomina “infinito artificial”, estructura de partes uniformes que no anuncia ningún final, lo que provoca congoja. En esta fase, la de *descubrimiento*, propongo una división en cuatro fragmentos temporales, por ser en esta en la que el autor despliega de manera más clara una estrategia narrativa orientada a la modalidad terrorífica. El esquema modificado de Carroll quedaría de este modo:

1. Arranque
2. Descubrimiento
  - a. Relajación
  - b. Fallo
  - c. Umbral del horror
  - d. Ocultación
3. Confirmación
4. Confrontación

El primero es *relajación*. La intensidad de una emoción depende, en buena medida, de qué estado emocional se parta, y esto parece saberlo Manzano, como buen cuentacuentos que era. En este caso, el pasaje parte de una escena apacible, casi bucólica, un paseo en el jardín para “cojer flores o tras plantar algunas maticas como engenero de diversion” (Manzano 2007, 320). Esta fase de relajación funciona como transición entre otro episodio de castigo y sitúa al lector en un nuevo estado emocional estable.

Después viene el *fallo*. El error de Manzano es tan inesperado como anodino, lo que contrasta con la severidad del castigo. Burke (1958, 83) identifica “lo repentino” (*suddenness*) con lo sublime, pues provoca en nosotros una fuerte impresión de peligro, haciendo que nuestro instinto de supervivencia aflore. Manzano cuenta cómo, distraído pensando en sus poemas, coge una hoja de geranio y la va haciendo añicos en sus manos, liberando su fragancia. Al entrar en la casa, su ama se gira por el olor, afrentada por el atrevimiento de Manzano (2007, 320): “yo me quedé muerto mi cuerpo se eló de improviso y sin poder apenas tenerme del temblor q<sup>o</sup>. me dió en ambas piernas, dejé caer la porsion de pedasitos en el suelo tomóseme las manos se me olio y tomándose los pedasitos fue un monton una mata”. La ordenación temporal de las acciones provoca congoja, sobre todo por la vulnerabilidad de Manzano, paralizado por el terror. La omnipresente vigilancia de la ama no solo ve sus fallos, también los huele, por lo que el castigo se presenta como un sino ineludible.

La tercera fase es el *umbral del horror*, en la que se atisba el castigo, la más importante en su estrategia narrativa, pues entra plenamente en juego la tonalidad terrorífica del relato. La poca correspondencia entre la relación entre el fallo y el anuncio del castigo es clave en la empatía y compasión que el lector siente por el narrador. La espera del castigo, que a veces dura días y semanas, se convierte en una auténtica tortura psicológica: “un día de flato era p<sup>a</sup>. mi las señales de una tempestad y los flatos eran tan frecuentes q<sup>o</sup>. no puedo numerar los encreibles trabajos de mi vida” (Manzano 2007, 318). El estado de paranoia constante en la que vive Manzano favorece la relación supersticiosa entre lo somático y un mal destructivo que está

por llegar. Dejando a un lado su fuerza en lo que se refiere al mensaje abolicionista, me interesa resaltar su capacidad de evocar terror a un lector no-esclavo en un nivel simbólico que lo interpela en un proceso vicario. Como Manzano, el lector sabe qué es cometer un error y recibir un castigo. La abismal diferencia de intensidad que media entre nuestra cotidianidad y la de un esclavo es lo que produce un terror con resonancias ontológicas. Se nos revela la fragilidad de nuestro mundo. Esto sucede así, gracias a un proceso imaginativo que tiene el terror como motor, cuya fuerza es proporcional a su inconcreción. Esta estrategia tangente se ve concretada con dosis muy calculadas de sentimentalismo propio de la época, que en cierto modo amenazan con debilitar esta identificación, aunque nunca llegan a anularla. Como afirma Steven Bruhm (1994), el sentimentalismo se basa en la exteriorización de los dolores del cuerpo y el alma, lo que crea un espectáculo hiperbólico de grandes resonancias morales y políticas, y al mismo tiempo poco fiable por su mediada manipulación.

Siguiendo con el ejemplo de la flor, Manzano cuenta cómo lo encierran en un cuarto durante la noche, antigua enfermería que en ese momento servía de morgue temporal antes de dar sepultura a los cadáveres de los esclavos. Comienza entonces una secuencia de terror psicológico en un escenario tétrico en el que Manzano (2007, 321) se siente rodeado por seres de ultratumba: “todos los muertos me paresia q<sup>o</sup>. se levantaban y q<sup>o</sup>. vagaban p<sup>r</sup>. todo lo largo de el salon una bentana media derrumbada q<sup>o</sup>. caia al rio o sanja serca de un despeñadero ruidoso q<sup>o</sup>. asia un torrente de agua golpeaba sin sesar y cada golpe me paresia un muerto q<sup>o</sup>. entraba p<sup>r</sup>. alli”. Con la madrugada, llega la luz y los fantasmas se desvanecen. Comienza un proceso hacia la concreción o, lo que es lo mismo, hacia el horror. De nuevo observamos una secuencia de acontecimientos que mantienen en vilo al lector: se abre el cerrojo de la celda y aparecen dos hombres que arrastran a Manzano hasta un aparato de tortura. El proceso de horribificación se trunca en el último fragmento en una ocultación que rompe nuestras expectativas:

beo al pie de la tabla el arministrador embuelto en su capote dise debajo del pañuelo q<sup>o</sup>. le tapaba la boca con una voz ronca amarra mis manos se atan como las de Jesucristo se me carga y meto los pies en las dos aberturas q<sup>o</sup>. tiene tambien mis pies se atan ioh Dios! corramos un belo p<sup>r</sup>. el resto de esta exena mi sangre se ha derramado yo perdí el sentido y cuando bolví en mí me alle en la puerta del oratorio en los brasos de mi madre anegada en lagrimas. (321)

Por el dominio de lo que se muestra enfáticamente y lo que se esconde (Romney 2015), este pasaje muestra un gusto manifiesto por la puesta en escena que roza lo teatral, algo que no debería extrañar por el espacio destacado que tienen las artes escénicas en la *Autobiografía*. Por un lado, tenemos la descripción del verdugo como un monstruo indefinido y amenazante, por llevar el rostro cubierto y tener voz ronca. Por otro lado, la escena termina de una manera semejante a la *Pietà*, con Manzano despertándose de su desmayo en los brazos de su madre, lo que le da un tono de patetismo religioso.

Este esquema es repetido, con modificaciones, varias veces en esta sección de la *Autobiografía*, por lo que no debe verse de manera aislada sino como una cadena que no anuncia ningún final concreto. La compleja estrategia de contención y ostentación sirve para sobrepasar la insuficiencia expresiva para describir tales humillaciones y torturas, al tiempo que enfatiza el carácter subjetivo del relato. El terror funciona como una suerte de cortina de humo que separa la inconmensurabilidad del dolor de Manzano y el de los lectores, que a falta de una base sólida a la que asirse, tienen que imaginársela. La narración de Manzano, que desvela tabúes de una sociedad envilecida por la lacra de la esclavitud, parte de una conciencia aterrorizada por la incertidumbre, por las represalias de sus antiguos amos y por las expectativas de los potenciales compradores de su libertad. Esa perspectiva es lo que Dani Cavallaro (2002, 48) denomina “psique oscura”, la propia de una visión gótica que tiñe la narración explícita e implícitamente.<sup>4</sup>

La exposición prolongada a estas torturas lo acaba destrozando psicológicamente, y cae en un periodo de depresión paralizante. Esta melancolía, que le hace inútil para cualquier trabajo físico, es la que le da, no obstante, la oportunidad de desarrollar habilidades manuales y artísticas, como la costura y la preparación de teatrillos en la casa. Tras el *descubrimiento*, viene la fase de *confirmación*, en la que Manzano se encuentra al amparo de su nuevo amo, don Nicolás, y toma distancia de sus antiguas situaciones, la del niño privilegiado y el adolescente mortificado, sin poder dejar de ser ambos completamente.

<sup>4</sup> A este respecto, su reflexión acerca de la organicidad entre forma y contenido en los relatos de terror parece pertinente: “The text’s own indentity consists not merely of its contents but also of its body. Just as fear reveals itself through plural incarnations, so dark narratives take on diverse bodies in order to articulate human emotions revolving around dread, its causes and its effects” (Cavallaro 2002, 122).

Lejos de las acechanzas de los castigos diarios, Manzano logra conseguir una cierta dignidad material que le permite tener deseos que van más allá de la mera supervivencia (los zapatos, como en el *Lazarillo*, tienen un gran simbolismo). Es un hombre adulto que aspira, de manera un tanto ingenua, a convertirse en literato y ganar prestigio intelectual entre la clase criolla. Manzano desarrolla una conciencia disociada de su condición de esclavo, con un talento y una voluntad desmesurados que lo convierten, en aquella Cuba esclavista, en un monstruo. Ya desde su niñez, Manzano había mostrado una extraordinaria capacidad para memorizar y recitar sermones y poemas. Lo que en un principio causa la admiración y el divertimento de sus amos, que lo ven como una mascota talentosa, se vuelve recelo y desconfianza al descubrir el enorme talento de un adolescente que compone y memoriza décimas sin parar. Al estarle vedada la escritura, Manzano canaliza su torrente imaginativo y locuaz, por el que es conocido como pico de oro, desarrollando un arte de cuentacuentos con el que divierte a niños y criados.

El deseo por poseer el secreto de la escritura tiene relación con el prestigio que conlleva, lo que implica ciertos peligros. Como todo poder, es ambivalente; la palabra escrita puede servir como soporte para bellos poemas, pero también para firmar sentencias de muerte. Su atemporalidad hace que el contexto inmediato se difumine o directamente desaparezca, lo que crea una suerte de desconexión emocional entre la experiencia y su expresión. Como ejemplo de ello, se puede mencionar uno de los felices reencuentros de Manzano con su familia en Matanzas. La felicidad de Manzano dura poco, pues en el mismo barco en el que viajaba desde La Habana va la carta que contiene su severo castigo sin que él lo sepa. Sin embargo, este suceso también sirve para indicar que el poder de la escritura es ilusorio, pues en realidad es al intérprete del texto al que le corresponde tomar una decisión. Por fortuna para Manzano, su discurso oral esta vez prevaleció sobre el escrito: “interrogóme el malloral díjeme lisa y llana la verdad y p<sup>r</sup>. primera vez ví la clemencia en este hombre de campo no me castigó” (Manzano 2007, 316). El prurito de Manzano por el aprendizaje de la escritura puede explicarse, en parte, por el hecho de que lo escrito apuntala su verdad, lisa y llana, que es muy capaz de transmitir oralmente.

Romney señala que Manzano aprende la retórica occidental desde los márgenes de la periferia. Al repetir en voz alta los manuales de su amo don Nicolás como si fuera un papagayo, Manzano se da cuenta de su falta de “autonomía epistemológica” con respecto a la alta cultura escrita (Romney 2015, 238).<sup>5</sup> El discurso de *belles lettres* le está vedado, no solo por su ininteligibilidad, sino también por la falta de concordancia con su contexto de esclavo negro. No obstante, Manzano, empujado por su “imaginación trabiesa” (Manzano 2007, 310), desarrolla paulatinamente una rebeldía de imitación al amo, al continuar con el proceso de asimilación de sus costumbres. Manzano amenaza con despojar al amo de su posición privilegiada al habitar el mismo espacio e imitar su comportamiento como “cuerpo-sujeto normativo (blanco, adulto, burgués, heterosexual)” en aquella Cuba (Egúez Guevara 2018, 788). Dicho proceso le acaba dando una revelación: Don Nicolás es amo porque hace cosas de amos, mientras que él es esclavo porque hace cosas de esclavos.

La peculiar forma de aprender a escribir que sigue Manzano, reciclando los papeles escritos que don Nicolás desecha y calcando una y otra vez su letra, se puede interpretar metafóricamente como una paulatina usurpación de la identidad del amo:

Compre mi taja pluma y plumas compre papel muy fino y con algun pedaso de lo q<sup>e</sup>. mi señor botaba de papel escrito de su letra lo metia entre llana y llana con el fin de acostumbrar el pulso a formar letras iva siguiendo la forma q<sup>e</sup>. de la q<sup>e</sup>. tenia debajo con esta imbension antes de un mes ya asia renglones logrando la forma de letra de mi señor causa p<sup>r</sup>. q<sup>e</sup>. hay sierta identidad entre su letra y la mia. (Manzano 2007, 326)

La letra de Manzano, aunque temblorosa y vacilante, se va equiparando a la de su amo, en un hábito nocturno de imitación a escondidas. Manzano, que adquiere conciencia propia y habilidades que no le son permitidas, se acaba convirtiendo en una réplica monstruosa de su amo. Philip Tallon (2010, 40), ampliando las teorías de Carroll, habla del monstruo como aquel que viola el orden moral y muestra el reverso de toda acción civilizadora, incluso el de nuestras intenciones morales más elevadas. Al revelársele esta ambivalencia performativa, el propio Manzano se ve reflejado en un espejo desasosegante al encontrarse en tierra de nadie, entre la élite criolla y los esclavos negros. Si el color de su piel y las cicatrices que cubren su cuerpo le revelan como un esclavo para los demás, su conciencia aspira no ya a libertad o a un estado social mediano, sino a los más altos reconocimientos por su talento literario. Manzano es un monstruo hecho de piezas prestadas sin conciencia de serlo, cuya unicidad lo condena a la mayor de las soledades, incluso entre

<sup>5</sup> Para profundizar más sobre este proceso, véase Luis (2000, 40): “Manzano, para bien o para mal, pasa de la tradición oral a ser víctima de la escritura”.

los esclavos, seres extraños para él. Desde esta perspectiva, la *Autobiografía* reflejaría en este espejo oscuro la monstruosidad del sistema esclavista de Cuba, del que tampoco los abolicionistas salen bien parados.

Cuando Manzano vuelve al servicio de Prado Ameno, ya no es el mismo adolescente que era, débil de carácter y enfermizo. La fase de *confrontación* se manifiesta como una escalada de conquistas que Manzano va acometiendo frente a su ama, por ejemplo, llenando cuadernos de poesía. La confrontación también se dirige a los demás esclavos, que le conocen, entre la admiración y el desdén, como el mulatito o el chinito, por su belleza física y actitud altiva. Estas conquistas llegan a su límite cuando la Marquesa afirma no estar dispuesta a darle la herencia de su madre. El punto culminante de esta relación cada vez más deteriorada llega con un castigo arbitrario, como era costumbre antes en la casa, esta vez por su excesiva tardanza en salir del baño. El castigo físico, además, atenta contra la renovada dignidad de Manzano, no solo porque se produce delante de la mujer por la que siente cierto afecto amoroso, sino también porque es pelado y despojado de sus zapatos, relegándolo al estatus de un esclavo más (Molloy 1989). Ante la perspectiva de caer en una nueva costumbre de castigo, Manzano opta por huir. El último pasaje de la *Autobiografía* se ordena como un ritual de liberación lleno de incertidumbre:

Ensilé el caballo p<sup>r</sup>. primera vez en mi vida pusele el freno pero con tal temblor q<sup>o</sup>. no atinaba a derechas con lo q<sup>o</sup>. así acabada esta diligencia me puse de rodillas me encomendé a los santos de mi debosion me puse el sombrero y monté cuando iba a andar p<sup>a</sup>. retirarme de la casa oí una bos q<sup>o</sup>. me dijo Dios te lleve con bien arrea duro yo creia q<sup>o</sup>. nadien me beia y todos me ogserbaban pero ninguno se me opuso como lo supe después. (Manzano 2007, 340)

Manzano termina su historia, al modo de las novelas picarescas, prometiendo una segunda parte y dejando a los lectores en un *cliff-hanger* extremo, al convertirse en un cimarrón que lo apuesta todo para ser libre, desafiando un potencial castigo que, en correspondencia a su osadía, amenaza su vida. Sin embargo, también añade una nota enigmática de cierto colectivismo entre los esclavos, por la voz que lo anima a dar el paso final y por la aquiescencia de todos, que lo observan atentamente en la oscuridad.

Cavallaro (2002) habla de la tendencia del terror a la falta de desenlace o definición, y la relaciona con tres características muy frecuentes en la construcción del sujeto gótico: primero, el terror utiliza diversos registros sin que ninguno de ellos domine, de ahí la presencia disputada entre lo visual y lo verbal; segundo, los finales abiertos son reflejo de la indefinición del sujeto y su narración, de la falta de poder de la primera sobre la segunda y, en relación con esto, a la ilusión de personificación de la propia estructura; y finalmente, la interrelación entre temas terroríficos y su estilo lleva inexorablemente a finales abiertos, pues sus parámetros son inefables. El terror se sitúa en el espacio difuminado entre la experiencia personal y la colectiva, entre la historia y la memoria, lo improvisado y lo estructural, sin que ningún elemento de estos binarismos triunfe sobre otro. El momento paradigmático que ilustra esta tonalidad es el umbral de horror, por tratarse de un no-lugar entre la posibilidad de un mal destructivo y el atisbo de su concreción.

Comencé este trabajo hablando de la incapacidad de expresar el sufrimiento y miedo de la tortura. La estrategia de ocultación de Manzano parece buscar la anticipación de esa experiencia, que el lector reconstruye con su imaginación. Manzano, lejos de querer moralizar a su público, lo quiere involucrar en una modalidad afectiva de terror que llama a la complicidad en su lucha por la supervivencia. Los espacios indeterminados del texto precisan de un intérprete que los rellene con su imaginación y es así cómo Manzano articula una voz potencial que se completa con la lectura, a medio camino entre la mudez del cuerpo torturado y la representatividad sin fisuras del sentimentalismo.

Esta indeterminación que deja espacio para la imaginación del lector es la que le da al texto un *pathos* revulsivo fuera de todo tiempo. La *Autobiografía* no solo ha perdurado, pese a las vicisitudes textuales que tuvo que atravesar, por ser una denuncia universal de la esclavitud, lo ha hecho sobre todo por confeccionar un espejo en el que el lector, al asomarse, ve reflejada la monstruosidad latente en la naturaleza humana. En esta relación entre lector y narrador, entra en juego la hermenéutica del terror, que no es exactamente de identificación, como suele afirmarse. Una forma muy fácil de demostrar esto es que las emociones por las que pasa Manzano y las que siente el lector difieren notablemente. Mientras Manzano recrea su lucha por la supervivencia, el lector, desde su posición privilegiada, siente un amplio abanico de sentimientos: compasión, solidaridad, rabia, tristeza, incertidumbre, etc. La lectura del terror ofrece una variedad de matices mucho mayor que el horror, que se suele circunscribir a emociones más viscerales y directas, menos reflexivas o sentimentales.

El terror es el conductor entre la narración del esclavo y la compasión del lector hacia este, que puede llegar a razonamientos sorprendentemente más fiables y profundos. El estado emocional del narrador es

egoísta, pues lucha por su propia preservación, por la justificación de sus acciones y por provocar la adhesión a su causa personal, mientras que el lector se guía por unos sentimientos altruistas y de compasión hacia el otro (Carroll 1990). Si bien es cierto que suponemos que Manzano escribió el manuscrito con cierto desahogo, no pudo salir de su cuerpo y conciencia para analizar su situación con cierta distancia. Con su habitual perspicacia, el mismo narrador así lo admite: “Sé q°. nunca p°. mas q°. me esfuerce 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 imparcial se berá hasta q°. punto llega la preocupasion del mayor numero de los hombres contra el infeliz q°. ha incurrido en alguna flaqueza” (Manzano 2007, 320). La petición de colaboración de un lector imparcial, que no se encuentre en sus circunstancias apremiantes, sitúa la *Autobiografía* como un antecedente destacado del pacto de solidaridad del testimonio moderno. La racionalización y estilización que pudo hacer Manzano de su propio dolor encuentra su límite en el lenguaje desplegado que lo revela, tras casi cuarenta años de esclavitud, como un sujeto escindido que arrastra todo tipo de cicatrices. El lenguaje, que siempre parece llegar tarde, se orienta no al rescate del recuerdo, sino a la recreación terrorífica de la experiencia de la tortura.

La posición de observadores nos da el privilegio de intelectualizar la lucha de Manzano, lo que habría de hacerse, sin embargo, con ciertas precauciones. En su artículo “The Dark Chamber”, el escritor sudafricano Coetzee (1986) se pregunta por la fascinación que produce la tortura, un secreto vedado a los que no participan en ella: el torturador y el torturado. Se trata, por tanto, de un conocimiento experiencial. Desconozco si Manzano estaría de acuerdo con esta tesis, pero su *Autobiografía* así parece confirmarlo. El acto de correr la cortina sobre la tortura responde, entre otras razones, a la certeza de que la tortura no es aprehensible desde fuera, por lo que su mostración horrorizaría al observador. Ante el riesgo de apropiación ideológica del mensaje de Manzano, el crítico haría bien en concentrar sus energías en describir la cortina del terror, no en intentar correrla.

## Agradecimiento

Quiero agradecer a la profesora Kathleen Myers (Universidad de Indiana), mi maestra y directora de tesis, su inestimable apoyo y buenos consejos durante el proceso de escritura de este artículo.

## Sobre el autor

Damián V. Solano Escolano ha trabajado como profesor auxiliar visitante en la Universidad de Malta. Actualmente es doctorando en Literaturas Hispánicas, con subespecialización en Literatura Lusófona, en la Universidad de Indiana. El título provisional de su tesis doctoral es “Martirio y testimonio en Centroamérica durante la Guerra Fría: El Salvador, Guatemala y Nicaragua (1970–1990)”. Sus investigaciones se centran en el estudio discursivo y retórico de textos en un marco transatlántico. Sus intereses temáticos tienen relación con la función política del dolor y el terror en textos de tipo autobiográfico o testimonial.

## Referencias

- Aching, Gerard. 2015. *Freedom from Liberation: Slavery, Sentiment, and Literature in Cuba*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ahmed, Sara. 2015. *The Cultural Politics of Emotion*. Nueva York: Routledge.
- Aristóteles. 1990. *Retórica*. Editado por Quintín Racionero. Madrid: Editorial Gredos.
- Breithaupt, Fritz. 2011. *Culturas de la empatía*. Madrid: Katz. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvmd8314>
- Bruhm, Steven. 1994. *Gothic Bodies: The Politics of Pain in Romantic Fiction*. Filadelfia: University of Pennsylvania. DOI: <https://doi.org/10.9783/9780812206739>
- Burke, Edmund. 1958. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Nueva York: Columbia University Press. DOI: <https://doi.org/10.7312/burk90112>
- Carroll, Noël. 1990. *The Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Heart*. Nueva York: Routledge.
- Casanova-Marengo, Iliá. 2002. *El intersticio de la colonia: Ruptura y mediación en la narrativa antiesclavista cubana*. Madrid: Iberoamericana. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783865278029>
- Cavallaro, Dani. 2002. *The Gothic Vision: Three Centuries of Horror, Terror and Fear*. Londres: Continuum.
- Coetzee, J. M. 1986. “Into the Dark Chamber: The Writer and the South African State”. *New York Times*, 12 de enero. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/11/02/home/coetzee-chamber.html>.
- Egüez Guevara, Pilar. 2018. “Manuales de urbanidad y discursos sobre el ornato en Cuba en el siglo XIX: Hacia un gobierno de los sentidos, el cuerpo y la ciudad”. *Latin American Research Review* 53 (4): 785–798. DOI: <http://doi.org/10.25222/larr.408>
- Friol, Roberto. 1977. *Suite para Juan Francisco Manzano*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

- Hills, Matt. 2005. *The Pleasures of Horror*. Londres: Continuum.
- King, Stephen. 1981. *Danse Macabre*. Nueva York: Everest House.
- Labrador-Rodríguez, Sonia. 1996. "La intelectualidad negra en Cuba en el siglo XIX: El caso de Manzano". *Revista Iberoamericana* 62 (174): 13–25. DOI: <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1996.6317>
- Luis, William. 1990. *Literary Bondage: Slavery in Cuban Narrative*. Austin: University of Texas Press.
- Luis, William. 2000. "Juan Francisco Manzano: Entre la oralidad y la escritura". *Del Caribe* 31 (33): 33–40.
- Luis, William. 2007. Introducción a *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos*, por Juan Francisco Manzano, 13–76. Madrid: Iberoamericana.
- Manzano, Juan Francisco. 2007. *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos*. Editado por William Luis. Madrid: Iberoamericana.
- Molloy, Sylvia. 1989. "From Serf to Self: The Autobiography of Juan Francisco Manzano". *MLN* 104 (2): 393–417. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511553844.004>.
- Monte, Domingo del. 2002. *Centón epistolario*, vol. 2. Editado por Sophie Andioc Torres. La Habana: Imagen Contemporánea.
- Portuondo Zúñiga, Olga. 2013. "Cimarronaje, resistencia y conciencia política". En *Esclavitud, huida y resistencia en Cuba*, editado por Christian Cwik, Javier Lavina y Michael Zeuske, 121–137. Berlín: WVB.
- Radcliffe, Ann. 1826. "On the Supernatural in Poetry". *New Monthly Magazine* 7: 145–152.
- Richardson, Michael. 2016. *Gestures of Testimony: Torture, Trauma, and Affect in Literature*. Nueva York: Bloomsbury Academic.
- Rivas, Mercedes. 1990. *Literatura y esclavitud en la novela cubana del siglo XIX*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano Americanos de Sevilla.
- Romney, Abraham. 2015. "Rhetoric from the Margins: Juan Francisco Manzano's *Autobiografía de un esclavo*". *Rhetoric Society Quarterly* 45 (3): 237–249. DOI: <https://doi.org/10.1080/02773945.2015.1032855>.
- Sauchelli, Andrea. 2004. "Horror and Mood". *American Philosophical Quarterly* 51 (1): 39–50. DOI: <https://doi.org/10.1176/pn.39.5.0050>
- Scarry, Elaine. 1985. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Nueva York: Oxford University Press.
- Schulman, Ivan A. 1977. "The Portrait of the Slave: Ideology and Aesthetics in the Cuban Antislavery Novel". *Annals of the New York Academy of Sciences* 292: 356–367. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.1977.tb47756.x>
- Schulman, Ivan A. 1996. Introducción a *The Autobiography of a Slave: Autobiografía de un esclavo*, por Juan Francisco Manzano, 5–41. Detroit: Wayne State University Press.
- Suárez y Romero, Anselmo. 2007. *Francisco: El ingenio o las delicias del campo*. Sevilla: Editorial Doble J.
- Tallon, Philip. 2010. "Through a Mirror, Darkly: Art-Horror as a Medium for Moral Reflection". En *The Philosophy of Horror*, editado por Thomas Richard Fahy, 42–50. Lexington: University Press of Kentucky.
- Williams, Lorna V. 1994. *The Representation of Slavery in Cuban Fiction*. Columbia: University of Missouri.
- Willis, Susan. 1985. "Crushed Geraniums: Juan Francisco Manzano and the Language of Slavery". En *The Slave's Narrative*, editado por Charles T. Davis y Henry Louis Gates, Jr., 199–224. Nueva York: Oxford University.

**How to cite this article:** Solano Escolano, Damián V. 2021. En el umbral del horror: Técnicas y funciones del terror en *Autobiografía de un esclavo* de Juan Francisco Manzano. *Latin American Research Review* 56(1), pp. 113–125. DOI: <https://doi.org/10.25222/larr.747>

**Submitted:** 27 September 2018

**Accepted:** 14 September 2019

**Published:** 09 March 2021

**Copyright:** © 2021 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

**LARR**

*Latin American Research Review* is a peer-reviewed open access journal published by the Latin American Studies Association.

**OPEN ACCESS** 