



## Esclavages & Post-esclavages

Slaveries & Post-Slaveries

4 | 2021

Lire et narrer le post-esclavage

---

### Relectura cinematográfica de una novela antiesclavista decimonónica. De *Francisco* a *El otro Francisco*

*Relecture cinématographique d'un roman antiesclavagiste du XIX<sup>e</sup> siècle. De*

*Francisco à El otro Francisco*

*Cinematic re-reading of a 19th-century antislavery novel. From Francisco to El otro Francisco*

*Releitura cinematográfica de um romance anti-escravista do século XIX. De Francisco a El otro Francisco*

**Adriana Ramírez Gutiérrez**

---



#### Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/slaveries/3794>

DOI: 10.4000/slaveries.3794

ISSN: 2540-6647

#### Editor

CIRESC

#### Referencia electrónica

Adriana Ramírez Gutiérrez, «Relectura cinematográfica de una novela antiesclavista decimonónica. De *Francisco* a *El otro Francisco*», *Esclavages & Post-esclavages* [En línea], 4 | 2021, Publicado el 10 mayo 2021, consultado el 10 mayo 2021. URL: <http://journals.openedition.org/slaveries/3794> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/slaveries.3794>

---

Este documento fue generado automáticamente el 10 mayo 2021.



Les contenus de la revue *Esclavages & Post-esclavages / Slaveries & Post-Slaveries* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Relectura cinematográfica de una novela antiesclavista decimonónica. De *Francisco* a *El otro Francisco*

*Relecture cinématographique d'un roman antiesclavagiste du XIX<sup>e</sup> siècle. De Francisco à El otro Francisco*

*Cinematic re-reading of a 19th-century antislavery novel. From Francisco to El otro Francisco*

*Releitura cinematográfica de um romance anti-escravista do século XIX. De Francisco a El otro Francisco*

**Adriana Ramírez Gutiérrez**

---

## Introducción

- 1 En el cine cubano son escasas las películas en las que la esclavitud es tema central y el esclavo aparece representado como protagonista de la historia (Ferrera y Rodríguez 2017). Pocos cineastas han abordado frontalmente las complejidades del largo y conflictivo pasado esclavista y de sus implicaciones en la conformación de la nación y las identidades. Como señala Richard Gordon cuando compara los casos de Cuba y Brasil, últimos países en abolir la esclavitud en América (1886 y 1888, respectivamente), un número pequeño pero significativo de películas muestra la preocupación por el tema como fenómeno fundacional, en el sentido de que se interesan por discutir la problemática historia de la diáspora africana en América y su papel en la identidad cultural de las sociedades esclavistas poscoloniales (Gordon 2006: 301-302).
- 2 *La última cena* (1976), de Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996), en Cuba, y *Chico Rei* (1985), de Walter Lima Junior (1838), en Brasil, son títulos emblemáticos de esta orientación cinematográfica. Pero en Cuba fue la trilogía de la esclavitud de Sergio Giral (1937), producida entre 1974 y 1979, el proyecto más ambicioso que se propuso sistematizar una filmografía sobre el tema y resemantizar la figura del esclavo en el imaginario

nacional. Un interés análogo por la representación del esclavo puede encontrarse en el brasileño Carlos Diegues con sus tres películas *Ganga Zumba* (1963), *Xica da Silva* (1976) y *Quilombo* (1984).

- 3 Giral eligió para el primer filme de su trilogía escribir un guion a partir de una novela cubana del siglo XIX, *Francisco* (escrita en 1839, y publicada en 1880), de Anselmo Suárez y Romero, tradicionalmente considerada por la historiografía literaria como una novela antiesclavista. Suárez y Romero cuenta el trágico romance de dos esclavos domésticos habaneros, Francisco y Dorotea, cuyas relaciones son prohibidas por su dueña. Esta los separa y castiga con severidad cuando el embarazo de la joven pone al descubierto la desobediencia. Francisco se suicida luego de que Dorotea le confiesa que, para salvarlo, había accedido a los reclamos sexuales del hijo del ama, quien la amenazaba con azotarlo hasta la muerte, por lo que tendrían que separarse para siempre.
- 4 En la crítica literaria de la década de 1970 –en la que se filman las tres películas–, el calificativo de antiesclavista, que historiadores y estudiosos de la literatura desde finales del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX habían asumido, por lo general sin discusión, estaba siendo sometido a revisión. La crítica a las narraciones antiesclavistas se interesó sobre todo por las relaciones texto-historia, texto-economía y texto-ideología, desde presupuestos interpretativos derivados del marxismo. Desde esta posición, la lectura de las obras cobraba, a la vez, la forma de una crítica a su dimensión ideológica. Esa lectura se enfocaba, más que en la obra misma o el autor que la firmaba, en el grupo social con cuya ideología identificaba obra y autor. El grupo social funcionaba así como una especie de autor colectivo, cuya ideología se utilizaba para explicar la producción de la obra. Goldmann sistematizaba un enfoque de este tipo en la hipótesis fundamental del estructuralismo genético: “los grupos sociales como sujetos creadores”, que explica ese carácter colectivo de la creación literaria homologando “las estructuras del universo de la obra a las estructuras mentales de ciertos grupos sociales o en relación inteligible con ellos” (Goldmann 1975: 226).
- 5 *El otro Francisco* (1974), la película que inaugura la trilogía de Giral, se inserta en este contexto crítico y hace también una lectura de la novela que descompone ideológicamente el texto, examinando su génesis y analizando el grupo social en el que sitúa la función autoral. Pero esta lectura es solo un medio para conseguir el propósito último del filme: revelar una ausencia en el texto y proveer las imágenes que vendrían a llenar ese vacío. Señala Philippe Hamon que un concepto clave en el discurso teórico sobre las relaciones entre texto e ideología es el de “ausencia”: “Significar, todos lo sabemos, es excluir, y viceversa. Toda producción de sentido es exclusión, selección, diferencia, oposición; toda marca es demarcación, y viceversa, toda figura es presencia y ausencia, todo lo planteado supone presupuestos [...] ‘Es la ausencia la que es (la que señala) la ideología’” (Hamon 1990: 73). La ausencia, apunta Hamon, puede manifestarse de muchas maneras, puede ser ausencia de un elemento o un acontecimiento que se halla fuera del texto, “con respecto a una ‘realidad’ histórica o biográfica verificable, es decir, con respecto a un ‘saber’ ya escrito e inscrito” (Hamon 1990: 76). Cuando expone el universo ideológico del texto, que es el del autor colectivo: una élite intelectual criolla de la primera mitad del siglo XIX, Giral explica la omisión de una parte de la realidad de ese sistema representado en la novela. Su mirada se concentra en la representación del esclavo y en visibilizar lo que ella omite.
- 6 La película plantea explícitamente la pregunta: ¿Es real la imagen de un esclavo sumiso, que soporta estoicamente la violencia a la que es sometido y se suicida por amor? Para

construir su respuesta, el director usa como fuentes los documentos relacionados con la génesis de la novela y, apoyándose en las investigaciones históricas sobre la esclavitud, procede a demostrar la tesis que ya desde el título se anunciaba: existe otro esclavo que el autor de la novela nunca nos muestra. Configurar una representación de ese esclavo es el propósito del filme. A la imagen del esclavo dócil opone la del rebelde. Así queda ordenada la estructura ensayística de *El otro Francisco*.

- 7 Si representar, como proceso de producción de sentido, es excluir, seleccionar, oponer, cabe preguntarse si esta nueva representación construida sobre la base de una oposición no omite también porciones de una realidad en extremo compleja.
- 8 En este artículo se analizará la lectura intertextual que propone la película, en la que coexisten la novela y su epitexto,<sup>1</sup> integrado fundamentalmente por epistolarios y el archivo personal del autor, además de otros textos vinculados a su génesis. Se contrastarán las representaciones del esclavo en la novela y en la película en relación con los proyectos intelectuales dentro de los que cada una se produce, para mostrar cómo ambas se configuran de manera selectiva, privilegiando una determinada imagen de la esclavitud de acuerdo con los propósitos de esos proyectos. Esas representaciones se sitúan en dos extremos opuestos: sumisión o rebeldía. La elección de una y de otra responde también a las estrategias retóricas elegidas por el novelista y el cineasta.

## La trilogía de la esclavitud

- 9 En palabras del Sergio Giral, su trilogía sobre la esclavitud trata “sobre la lucha del esclavo en nuestra historia” (Ochoa 1980: 72). El proyecto intelectual se concebía en el espacio propicio creado por el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), que se había fundado en 1959, en el contexto del triunfo de la Revolución cubana. En su etapa inicial, la Revolución aspiraba a ser “un proceso de subversión cultural de todas las representaciones de la realidad y de los poderes que tanto el Estado como los sujetos comunes construyen y reproducen en sus subjetividades para crear un nuevo sistema de relaciones sociales; en el cual se refunda la cultura nacional, pilar esencial de la hegemonía cultural que se pretende” (Álvarez Pitaluga 2016: 92). En ese proceso de subversión cultural, el ICAIC estuvo llamado a desempeñar un papel fundamental. Sus fundadores se propusieron promover un cine comprometido con las transformaciones sociales que se vivían en el país, en un ambiente de entusiasmo creativo y experimentación, que abriera espacios para la representación de sujetos históricamente marginados.
- 10 A propósito de las motivaciones de su proyecto sobre la esclavitud, comentó Sergio Giral: “Sentí el compromiso personal de rescatar la imagen del negro en la historia de mi país, en mi cultura. Ese compromiso se convirtió en una necesidad de expresar mis sentimientos en términos estéticos determinados. Considero que tanto en el caso de Cuba como el de otros países de América Latina y el Caribe donde exista una historia negra, los artistas tienen esa responsabilidad” (citado por Castillo 2016).
- 11 El director había filmado en 1967 *Cimarrón*, un documental basado en la novela-testimonio *Biografía de un Cimarrón* (1966) de Miguel Barnet, en la que el centenario Esteban Montejo narra su vida: sus recuerdos de la esclavitud, la experiencia del cimarronaje y su posterior participación en la Guerra de Independencia (1895-1898).

Este fue su primer trabajo sobre la esclavitud y en él se ve su interés por la figura del cimarrón como símbolo de una larga historia de lucha de los esclavos por su libertad.

- 12 La trilogía sobre la esclavitud iniciada con *El otro Francisco* continuó con *Rancheador* (1976), basado en el *Diario del rancheador*, transcrito por Cirilo Villaverde. La adaptación cinematográfica de la historia real contada en el diario incorpora nuevos personajes y hechos de ficción, pero el director se propone guardar “un compromiso de fidelidad histórica a las características del comportamiento económico, social y político de la época y los hombres” abordados (Galiano 1978: 99). Cierra la trilogía *Maluala* (1979), título inspirado en el nombre del principal palenque de la zona oriental de Cuba, que aborda la lucha de los cimarrones refugiados en los palenques por defender la libertad conquistada ante el acecho de los rancheadores. A diferencia de las dos anteriores, en esta última producción el guion no se basa en ningún texto literario o testimonial. De acuerdo con Giral, las tres películas plantean un desarrollo de la conciencia del personaje esclavo y, de los tres niveles de conciencia planteados, *Maluala* representa el más desarrollado (Ochoa 1980: 72).

## ***El otro Francisco***

- 13 *El otro Francisco* no es una adaptación fílmica de la novela de Anselmo Suárez y Romero, sino una propuesta de lectura del texto literario. El discurso fílmico, que asume un estilo ensayístico, incorpora una crítica explícita a la obra, situándola en su contexto de producción y contrastándola con las investigaciones históricas sobre la esclavitud. Este contexto y el propio discurso crítico pasan a formar parte del texto fílmico, alternando con escenas que representan de manera fidedigna fragmentos de la novela.
- 14 La película inicia con una de las escenas finales de la novela: los protagonistas, Francisco y Dorotea, se encuentran en las orillas de un río, donde ella le confiesa sus relaciones con el señorito de la familia y se despide de él para siempre; sumido en la desesperación, Francisco se ahorca. La escena sigue con fidelidad el texto literario y se adapta a su estilo melodramático. Hacia el final, cuando el cadáver de Francisco es encontrado, se escucha una voz que narra los sucesos y la cámara se desplaza a una tertulia decimonónica, donde vemos que esa voz es la del propio autor, quien lee a su círculo literario las líneas finales de la novela. Mientras la cámara recorre la tertulia, una voz en *off* resume la génesis de la novela, ofrece una explicación de su trasfondo ideológico y termina su intervención con una pregunta: “Pero, ¿es real la imagen del esclavo que el autor nos brinda a través de su personaje Francisco?” (min. 5:40). El primer objetivo de la película es argumentar su respuesta negativa a ese interrogante, para entonces mostrar ese otro esclavo que anuncia el título. Así lo precisa a continuación la misma voz en *off*: “Veamos [...] si en la novela *Francisco* hay otro Francisco que el autor no llega a mostrarnos” (min. 5:47).
- 15 Así, en el filme se alternarán cinco niveles narrativos. El primero muestra escenas de la novela. Un segundo nivel corresponde a la génesis de la obra y acude a su epitexto, mientras que el tercero escenifica el contexto ideológico de producción del texto. El cuarto nivel, con un estilo propio del documental, muestra escenas que apoyan visualmente un discurso histórico científico sobre la esclavitud, articulado por la voz en *off*, que funciona como un narrador crítico. Un último nivel de carácter ficcional da continuidad a la historia de la novela, pero cambia el final: Francisco no se suicida, se integra al grupo de esclavos del ingenio y hacia este se desplaza el rol protagónico.

Estos niveles se mezclan en ocasiones, de modo que personajes de ficción y figuras históricas pueden coincidir en la diégesis. El diálogo entre los cuatro primeros pauta una lectura de la novela que expone sus contenidos ideológicos; mientras que, en el último, fundamentalmente, se configura la imagen del esclavo que la película opone a la que presenta la novela.

- 16 El narrador crítico conduce una lectura didáctica de la novela y advierte al espectador/lector sobre las omisiones o tergiversaciones en las que, desde el punto de vista asumido en la película, incurre el texto literario en su representación de la esclavitud. Para ello se articula un discurso histórico, apoyado en hechos y estadísticas, que tiene la intención de mostrar la realidad de la vida de los esclavos en Cuba.
- 17 Refiere el crítico de cine Luciano del Castillo que en la preparación para escribir el guion, de la autoría de Giral, en colaboración con Tomás Gutiérrez Alea, Héctor Veitía y Julio García Espinosa, se realizó una exhaustiva investigación sobre la esclavitud y los orígenes de la novela (Castillo 2016). De esa intensa revisión documental y bibliográfica resultó la lectura intertextual que presenta la película, en la que la copresencia del texto de la obra y de su epitexto, además de otros textos relacionados con su génesis, orienta una reinterpretación de la novela enfocada en su contexto ideológico, que se apoya, además, en el discurso histórico científico.
- 18 La historia de producción de *Francisco* y su proceso de escritura quedaron ampliamente documentados en epistolarios que se conservaron en varios archivos personales y también en el archivo de su autor.<sup>2</sup> En el tomo quinto, que contiene una copia en limpio del manuscrito original de la obra, Anselmo Suárez y Romero dejó transcrita también toda la correspondencia relativa a su novela que logró recopilar. Además, comentó profusamente estos documentos en extensas notas al pie que pueden leerse como una breve autobiografía y en la que precisa datos relevantes de la génesis de *Francisco*. El material epistolar, que sirve como fuente para conocer la historia de escritura del texto, está conformado por correspondencia cursada entre miembros del círculo intelectual del autor que estuvieron especialmente involucrados en el proyecto de la novela y su proceso de escritura. Parte de este material se concentra en dos epistolarios publicados: *Centón epistolario* (1923 y 1957), de Domingo del Monte y *La vida literaria en Cuba (1836-1840)* (1938); otras cartas han sido publicadas en revistas y algunas permanecen inéditas. También ediciones sucesivas de la novela (1947, 1970, 1974) fueron incorporando fragmentariamente parte de este material genético, en prólogos, notas y anexos. En conjunto y por sus evidentes relaciones con el texto de la novela, estas fuentes conforman lo que puede considerarse su epitexto. La película acude a este epitexto para narrar la génesis de la novela.

## La narrativa antiesclavista en contexto

- 19 Cuando se refiere a la relación existente entre la política y la ficción en la historia de la construcción de una nación, Doris Sommer la define como “inextricable” (Sommer 2004: 22). En el caso de Cuba, la relación resulta aún más compleja, pues esas conexiones son anteriores a la fundación de la nación-estado; pueden encontrarse desde la primera mitad del siglo XIX, mucho antes de que la colonia española lograra su independencia (1898) y se convirtiera en República en 1902. Así lo demuestra José Luis Ferrer en un estudio que lee la narrativa de ficción cubana de las décadas de 1830 y

1840 como consolidación de la primera etapa de desarrollo del discurso nacionalista cubano (Ferrer 2018).

- 20 Apoyado en el concepto de nación que acuña Benedict Anderson en *Imagined Communities*, Ferrer (2018) defiende la tesis de que esta novelística completa “el primer ciclo de desarrollo de la nación cubana, con la creación y diseminación de una imagen coherente de sí misma” (Ferrer 2018: 21). Esta narrativa tiene, entonces, la singularidad de que no se construye dentro de un programa de integración nacional elaborado desde el poder político, sino como parte del discurso de una clase que, dentro de su realidad colonial, intenta impulsar su propio proyecto nacional, moderado en lo político, esclavista en el orden social, y potenciador de una *cubanidad* interpretada exclusivamente como blanca (Piqueras 2016: 40). Este es, en esencia, el programa de la generación reformista de José Antonio Saco. Todavía no había llegado el momento ni de la independencia, ni de la abolición de la esclavitud, ni muchos menos de la integración racial.
- 21 Podría parecer paradójico, por tanto, que una parte importante de la literatura asociada a ese proyecto esté constituida por lo que la historiografía y la crítica literarias denominaron “novela antiesclavista”. La paradoja es una manifestación de la posición paradójica ante la esclavitud en la que se encontraba la élite intelectual criolla que articula ese discurso nacionalista: dependían de los esclavos para producir azúcar, pero, a la vez, la institución representaba un freno para sus aspiraciones de reconocimiento político por parte de la metrópoli. Representaba también una amenaza, pues la población negra había crecido hasta sobrepasar a la blanca, lo que inspiraba temor a las sublevaciones esclavas, que se hacían cada vez más frecuentes (Ghorbal 2009a: 3).
- 22 La más joven “novela nacional” nace con algunos de los textos como novela sobre la esclavitud. La centralidad del tema en esta narrativa fundacional es reflejo de la centralidad que este tiene en el proyecto nacional dentro del que se concibe esa literatura.
- 23 La imagen comprensiva de la nación que elabora la narrativa de ficción escrita en las décadas del treinta y el cuarenta del siglo XIX “comenzaría a funcionar como base estructural de una auténtica narrativa nacional, capaz de acomodar los diversos discursos locales –pasados contemporáneos, futuros– en un metadiscurso único” (Ferrer 2018: 21). Los textos que integran la línea centrada en la esclavitud registran en esa imagen representaciones del esclavo que deberá reelaborar el metadiscurso nacional en sus sucesivas reescrituras.
- 24 Entre estos tempranos textos, además de *Francisco*, se encuentran la autobiografía del poeta esclavo liberado, Juan Francisco Manzano, publicada por primera vez en una traducción al inglés por el abolicionista Richard Madden en 1840, y la narración breve *Petrona y Rosalía* (escrita en 1838 y publicada en 1925), del colombiano asentado en Cuba, Félix Tanco y Bosmeniel; ambos asociados al grupo intelectual aglutinado en las tertulias de Domingo del Monte, figura central de la vida cultural del occidente cubano. Fuera de Cuba y sin nexos con el grupo de Del Monte, Gertrudis Gómez de Avellaneda publica en Madrid *Sab* en 1841. Más tarde se escriben otras narraciones que también se han considerado antiesclavistas, algunas incluso después de la abolición definitiva de la esclavitud: *El Ranchador* (1856), de Pedro José Morillas; *El negro Francisco* (1875), de Antonio Zambrana, *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel* (1882), de Cirilo Villaverde; *Romualdo, uno de tantos* (1881), de Francisco Calcagno; *Leonela* (1886), de Nicolás Heredia y *Sofía* (1891) de Martín Morúa Delgado. *Cecilia Valdés* tuvo una versión anterior,

publicada en 1839, bastante diferente a la de 1880, que no suele considerarse antiesclavista.<sup>3</sup> Para algunos autores la novela antiesclavista cubana constituye un subgénero o metagénero, que Mercedes Rivas (1990: 126) define como “el texto literario cuya acción expresa la progresión de uno o varios personajes sometidos al dictamen de la esclavitud en la Cuba colonial preaboliconista”.<sup>4</sup>

## *Francisco*

- 25 Durante cuatro décadas *Francisco* permaneció inédita. Se publicó finalmente en 1880, dos años después de la muerte del autor. Ni siquiera se intentó llevarla a la imprenta en 1839, pues se sabía de antemano que jamás pasaría la censura colonial. Suárez y Romero intentó publicar un extracto del texto en su *Colección de artículos* (1860), pero fue rechazado por el censor. En el prólogo que escribió en 1875, con la esperanza de que su novela se imprimiera algún día, explica el origen de su proyecto escritural: “Emprendí en 1838 y acabé en 1839 aquella novela, excitado por Domingo del Monte, a quien había pedido Mr. R. Madden algunas composiciones de escritores cubanos con objeto de saber el estado de la opinión, acerca de la trata y de los esclavos entre los jóvenes pensadores de Cuba” (Suárez y Romero 1880: 3).
- 26 Este origen del texto como encargo y los propósitos que perseguía pueden encontrarse formulados de manera muy parecida en otras fuentes epitextuales, de modo que no es posible precisar cuál de ellas usó Giral para la película o si realizó una síntesis de todas cuando los refiere en la escena inicial de la tertulia.
- 27 Motivado por un encargo, el proyecto literario estaba condicionado por los propósitos perseguidos por su patrocinador, Domingo del Monte, a quien el narrador crítico de la película presenta como el “intelectual burgués a la cabeza del movimiento reformista” (min. 00:04). En su tertulia, Del Monte ejercía una suerte de mecenazgo y actuaba como mentor de los escritores principiantes, entre los que se encontraba Suárez y Romero. Así, sus criterios y agendas orientaban las tendencias intelectuales del grupo y su actividad literaria. Con apenas veinte años, y ansioso por probar su talento ante sus contertulios y, en especial, el mecenas del grupo, Suárez y Romero escribe el texto constreñido por la necesidad de satisfacer el horizonte de expectativas de estos lectores y lo somete a la revisión de Del Monte.
- 28 Es en ese terreno literario, sobre todo, donde Del Monte ocupa una posición de liderazgo del movimiento reformista cubano como la que se le atribuye en la película, si bien su influencia se proyectaba más allá de la literatura hacia lo social y lo político. Pero en el ámbito económico y también en el político fue José Antonio Saco quien lideró públicamente las batallas de los reformistas. No obstante, cuando el guion señala a Del Monte como líder establece una conexión más directa entre el encargo de la novela y las ideas de esa generación reformista, que se puede interpretar entonces como el grupo social responsable de la autoría colectiva de la obra. Esta conexión autoral se refuerza cuando el narrador crítico concluye más adelante: “el regocijo con que fue recibida la novela prueba que esta satisface las intenciones de estos ideólogos”. Establecidos estos vínculos ideológicos, la novela se lee desde una perspectiva similar a la que asume el prólogo a la edición de 1970 (repetido en la de 1974), representativo de la recepción crítica del texto en ese momento, como una suerte de “vocero de un reformismo que incorpora la crítica a la esclavitud como institución” (Castañeda 1974: 12-13).



- 29 La novela iba a integrar un álbum de “composiciones negreras” que Del Monte estaba conformando para entregarle a Richard Robert Madden (González del Valle 1938: 57), quien había llegado a La Habana en 1836, designado como Superintendente de Emancipados y Juez Árbitro de la Corte Mixta Internacional para la Supresión de la Trata de Esclavos. Su tarea era velar por el cumplimiento del tratado internacional para la persecución de la trata que España se había visto obligada a firmar con los británicos en 1835 (Moreno Friginals 2014: 334-335). Madden, de origen irlandés, había abandonado una próspera práctica médica en Londres para consagrarse a la causa antiesclavista. Antes de su estancia en Cuba había servido en Jamaica como magistrado especial encargado de garantizar la observancia del *Emancipation Act* de 1833, que prohibía la esclavitud en el Imperio Británico (Burton 2007: 199).
- 30 La noticia del nombramiento de este “agresivo miembro de la Anti-Slavery Society” (Moreno Friginals 2014: 335) como cónsul británico en La Habana fue recibida con preocupación en la isla, donde era considerado por las autoridades coloniales como un hombre peligroso debido a su intensa labor abolicionista en Jamaica (Burton 2007: 201-202). España había firmado el tratado de 1835, al igual que los anteriores, debido a la presión internacional y no por una verdadera intención de luchar contra la trata. Desde 1820 el comercio de esclavos era ilegal, tal como lo estipulaba el primer tratado anglo-español al respecto, firmado en 1817; sin embargo, en lugar de desaparecer, este comercio se había multiplicado, ahora de manera clandestina, pero con la complicidad del gobierno colonial. En la práctica, la administración colonial, en comunidad de intereses con los comerciantes negreros, apoyaba la trata y burlaba los convenios firmados. También los propietarios de plantaciones esclavistas dependían de la trata para el “recambio” de los brazos necesarios para producir azúcar. La influencia del movimiento abolicionista británico se veía en Cuba como una amenaza a esos intereses económicos, sobre todo entre 1835 y 1845, cuando aumenta la presión de los ingleses – favorecidos por un contexto internacional propicio– para eliminar la trata en Cuba (Ghorbal 2009b: 140-143). De ahí la prevención con la que fueron recibidos los cónsules enviados durante estos años a La Habana. Tras la llegada de Madden a Cuba, el entonces Capitán General Miguel Tacón mantendría constante vigilancia sobre las actividades del diplomático en la isla, las cuales debieron desarrollarse con cautela por la seguridad de sus colaboradores.
- 31 Domingo del Monte fue uno de estos colaboradores. Con la composición del álbum, Del Monte y Madden perseguían objetivos comunes. Madden, a quien le interesaba establecer contactos con criollos cubanos opuestos a la trata con el propósito de estimular una opinión pública favorable a su eliminación, pretendía recopilar información sobre este tema –y en general sobre la esclavitud en Cuba– que pudiera usar a su regreso a Inglaterra (Murray 1976: 111). Del Monte buscaba apoyo internacional en pro de la erradicación de la trata, en un momento en que resultaba imprudente emprender dentro de Cuba una campaña con este fin de otra manera que no fuera sigilosamente.
- 32 Esta sociedad entre Del Monte y Madden se estableció en una etapa particularmente conflictiva dentro de Cuba. Los años del gobierno de Miguel Tacón (1834-1837) se caracterizan por el antagonismo entre fuerzas políticas contendientes: de un lado, el Capitán General, aliado con los comerciantes y tratistas españoles; del otro, la “tradicional y floreciente burguesía esclavista” habanera (Torres-Cuevas 2001: 42) – alineada con el Superintendente de Hacienda, el criollo Claudio Martínez de Pinillos,

- conde de Villanueva. Tacón, en abierta hostilidad hacia la poderosa nobleza habanera, se empeñaba en disminuir el influjo político de este sector, lo que lo convirtió en su principal enemigo. Como una tercera fuerza política actuaban los “jóvenes ilustrados” simpatizantes con las ideas reformistas de José Antonio Saco (Torres-Cuevas 2001: 42-43). Estos criollos reformistas se enfrentaban a las dos primeras fuerzas fundamentalmente por su oposición a la trata, lucrativo negocio de la camarilla de Tacón y vía de adquisición de mano de obra para los dueños de plantaciones esclavistas.
- 33 La crítica al sistema esclavista, desarrollada por Saco en sus escritos, era uno de los elementos aglutinadores de este grupo heterogéneo, en el que concurrían hombres de diferente estatus social, algunos dueños de esclavos, otros no. Por lo general, coincidían en reconocer la necesidad de eliminar la trata, pero no eran partidarios de la abolición de la esclavitud. Muchos creían, como Saco, en la posibilidad a largo plazo de su “extinción” progresiva, siempre que se lograra sin perjuicio para los propietarios y la economía de la isla. Mientras, el objetivo en su mira era la eliminación de la trata. Para realizarlo creían indispensable sumar a sus propósitos las voluntades de los hacendados, lo que solo se podía lograr convenciéndolos de la conveniencia de prescindir de la trata. En *Mi primera pregunta ¿La abolición del comercio de esclavos africanos arruinará o atrasará la agricultura? Dedicada a los hacendados de la isla de Cuba su compatriota José Antonio Saco* (Madrid, 1837), Saco esgrime los argumentos económicos.
- 34 A las razones económicas se sumaban los temores que había causado la experiencia cercana de la Revolución haitiana. Desde entonces el “miedo al negro”, a la posibilidad de que algo similar ocurriese en Cuba, condujo a que se observase con mayor preocupación el aumento de la proporción de personas de raza negra en la población. Parte del legado de la Revolución haitiana, como señala Ada Ferrer, fue el espectro de “otro Haití”, que España utilizó para frenar el ascendiente nacionalismo cubano posterior a las independencias latinoamericanas, movilizand o imágenes de un apocalipsis racial (Ferrer 2014: 338-339). Ese miedo, que hacía temer a Saco la ruina de la isla, explica también sus proyectos de colonización blanca en un afán por contrarrestar la influencia africana en la cultura y la raza, por “blanquear” el país (Naranjo Orovio 2004: 55).
- 35 Además de los proyectos de colonización blanca, otro curso de acción para atenuar la carencia de fuerza de trabajo en las plantaciones que resultaría de la eliminación de la trata fue la llamada política de “buen tratamiento”. Tomada inicialmente de Adam Smith por Francisco de Arango y Parreño, planteaba la conveniencia de que los propietarios mejoraran las condiciones de vida de sus esclavos como modo de preservar y aumentar sus ingresos (Ghorbal 2009a: 10). La disminución del número de esclavos hacía necesaria la extensión de su vida útil. De acuerdo con Karim Ghorbal, el buen tratamiento fue una forma de extender indefinidamente la esclavitud (Ghorbal 2009a: 17).
- 36 Más allá de la posición que asumía cada uno de los escritores de la tertulia delmontina con respecto a la abolición de la esclavitud, muchos criticaban moralmente el sistema esclavista. Habían identificado las deformaciones sociales resultantes de este y emprendieron entonces una labor persuasiva en este sentido, dirigida a moldear, mediante la literatura, las sensibilidades de sus coterráneos, como parte de una campaña que se proponía el “saneamiento” de las costumbres. Así lo entendía José Zacarías González del Valle, amigo íntimo de Suárez y Romero que actuó como transcriptor y editor de la novela, quien le comenta en una carta a su autor: “Este es el

recurso que nos queda, hablar. Conversar el asunto *convenciendo*,<sup>5</sup> circular las buenas obras, escribir, y ser prudentes respecto a los mismos que padecen, por su conveniencia y la nuestra” (González del Valle 1938: 66). Con tales miras, el discurso sobre la esclavitud asumía cautelosamente la forma de una crítica más bien a las costumbres generadas por la institución que a la institución misma.

- 37 Este es, en suma, el contexto de producción de *Francisco*. Como parte del proyecto literario del álbum que Del Monte compilaba para Madden, se sumaba a una campaña para ejercer presión política contra la trata. Y dentro de la campaña de saneamiento de las costumbres emprendida por el círculo literario delmontino, estaba llamado a mostrar las aberraciones que derivaban de la esclavitud. El carácter antiesclavista de la novela radica no en la articulación de un discurso explícito en favor de la abolición de la esclavitud, sino, sobre todo, en sus contenidos críticos sobre los problemas de una sociedad esclavista. Del Monte acompañó el proceso de escritura de la obra e insistió en que el autor no asumiera un discurso directo contra la esclavitud, sino más bien oblicuo, que evitara hacer alegatos. Esta postura del mecenas se conoce a través una carta que de González del Valle le envía a Suárez y Romero el 17 de noviembre de 1838, a propósito del tercer capítulo de la novela. En la carta González del Valle actúa como mediador entre el mecenas y el autor:

“Ahora vengamos a lo que me dices de lo subversivo. No creas que Domingo te dijera eso porque crea que ‘no como tú dices, no deba escribirse aquí para nuestro bien y el de los esclavos’. Nada de eso: él y yo y todos los que celebran tu obra lo hacen porque les recuerda un principio de justicia ultrajada bárbaramente, lo hacen porque estiman conveniente su circulación entre aquellos cuya mejora de conducta puede alcanzarse con su lectura; y lo harán aun estrellándose contra las olas enfurecidas de nuestro interés, aunque ese interés fuera el de la Patria misma, porque es muy mezquino e insignificante en la balanza donde se pesan los derechos divinos de la humanidad. La mejora de nuestra conducta, he aquí el fin que debe proponerse el que escribe obras semejantes [...]. Así que Domingo te indicó que suprimieras lo subversivo, no porque, maleando sus buenos principios, lo crea perjudicial, sino porque vio que el novelista no debe poner arengas en boca de sus personajes, y menos siendo inverosímiles; que la moralidad o la máxima política que domine en tu obra, se desprenderá como de suyo, sin apuntarla, ni pregonarla a cada paso [...]. No es, pues, un escrito incendiario, porque no nos falta buena dosis de prudencia y vemos que por desgracia hay que conciliar principios opuestos: en tal concepto, no circulará entre quienes, por su ignorancia misma, aunque se quiera no podría circular, sino entre los que alguna parte pueden tener en que vayan neutralizándose algún tanto los efectos de la esclavitud doméstica.” (González del Valle 1938: 92-94)

- 38 Por medio del amigo en común, Del Monte le recordaba a su discípulo que el propósito del texto era mostrar un cuadro que hablara por sí solo, evitando ofrecer los criterios propios. El fragmento es elocuente en lo que respecta a la posición ambivalente del grupo frente a la esclavitud, dominada por la prudencia y la conciliación de intereses. Se esperaba que la obra desarrollara una labor persuasiva en el público al que estaba dirigida. ¿Quiénes podían tener alguna parte en que fueran neutralizándose los efectos de la esclavitud? Sin dudas, entre estos debían encontrarse los propietarios de esclavos. En este sentido, parte de la labor persuasiva del programa reformador del grupo se dirigía a la mejora de las condiciones de vida de los esclavos, de modo que converge con lo formulado por la política del “buen tratamiento”.

## Las representaciones del esclavo

- 39 En la novela de Suárez y Romero se impone la representación del esclavo sumiso como parte de una estrategia discursiva del autor, que busca la empatía del lector a través de un héroe sentimental, víctima de actos violentos que se presentan como transgresiones de las normas del sistema esclavista. Luego de narrar los castigos que se aplicaron a Francisco, dice el narrador: “Averigüemos si era fundada o no la pena de un novenario, grilletes por dos años, y destierro perpetuo a la finca, que se impuso al esclavo” (Suárez y Romero 1880: 14). El texto reafirmará a Francisco como víctima del carácter voluble y soberbio del ama y de los excesos y vicios de su hijo. Las características negativas de estos personajes se atribuyen a la atmósfera infecta de la esclavitud “que aniquila las ideas más filantrópicas, y que solo deja en su rastro el odio y el desprecio hacia la raza infeliz de las gentes de color” (Suárez y Romero 1880: 15).
- 40 En contraste con los personajes blancos, Francisco es un modelo moral y se construye como un héroe sentimental. Brycchan Carey analizó la utilización del héroe sentimental como recurso persuasivo en la retórica abolicionista inglesa y lo define, en una de sus variantes, como una víctima de las acciones de otros, que se caracteriza por su sensibilidad superior, su sufrimiento, cuyos sentimientos se espera que comparta la audiencia (Carey 2005: 40-41). Al estudiar la primacía de lo sentimental en la novela, Lorna Williams señala que la función primaria de los personajes es “provocar indignación ante los actos brutales cometidos por los esclavistas y evocar simpatía por el inenarrable sufrimiento de los esclavos” (Williams 1994: 58). En efecto, Suárez y Romero explicita que este era el plan de la obra. Así lo ratifica en una carta al poeta José Jacinto Milanés: “En cuanto al fin de la obra, no le cabrá duda en cual sea aliviar la suerte desgraciada de los negros, sacando a la cara de los blancos los colores de la vergüenza, porque en pos de esta viene el arrepentimiento, y luego la enmienda ¡Quién pudiera conseguir un objetivo tan grandioso! ¡Qué gloria para mí!” (Suárez y Romero 1974: 216-217).
- 41 Esta representación que encarna Francisco es evaluada por el autor y su círculo literario como inverosímil y cumple dentro del discurso del proyecto nacionalista desde el cual se construye una función retórica persuasiva. Al mostrar sus rasgos morales positivos y la martirización de la que es objeto se esperaba lograr un efecto de conmiseración y vergüenza en el lector ideal proyectado: el propietario esclavista receptivo a modificar su método de explotación del esclavo.
- 42 En *El otro Francisco*, Giral evalúa esta representación del esclavo como parte del marco romántico de la obra y la sustituye por una nueva imagen: la del sujeto protagonista de una historia de rebeldía nacional. Al dócil y resignado Francisco se opone el esclavo rebelde, el cimarrón, iniciador de una épica de la resistencia cubana ante el poder.
- 43 Es en la segunda mitad del filme donde se cumple a cabalidad este propósito. En esta parte se abandona la trama de la novela para iniciar el nuevo relato ficcional que se mantiene dentro del espacio creado por el texto literario, conservando además personajes originales, pero en el que reclaman protagonismo colectivo los esclavos de la dotación. El corte entre la primera mitad y la segunda se marca explícitamente por una nueva declaración de objetivos de la voz en *off* del narrador crítico: “Tomemos la novela *Francisco* como punto de partida para conocer la situación real de la esclavitud y la imagen verdadera del esclavo en un ingenio de la época”. Esta segunda parte inicia con la imagen de un cimarrón capturado por los rancheadores, y termina con un acto

colectivo de rebelión contra los amos que alude a las numerosas sublevaciones esclavas que ocurrieron en la época. El levantamiento es violentamente aplastado y los esclavos ejecutados. Pero la película termina con nuevas escenas de rebelión cuyo desenlace no vemos.

- 44 Crispín, el cimarrón capturado, le cuenta a Francisco de los palenques evocándolos como una anhelada tierra de libertad en la que los negros viven en igualdad y en armonía con su religión, lejos de la opresión de los amos. El final trágico de este personaje que nunca renuncia a su sueño de libertad hasta que es asesinado, luego de un nuevo intento de fuga, contrasta con las escenas finales de una sublevación masiva. A la liberación individual se contraponen la unidad comunitaria como clave de supervivencia.
- 45 La película no solo representa al grupo de esclavos como agentes de su propia libertad, sino también como sujetos de una cultura, una historia y una identidad propias. Aparecen su música, su baile, su religión, palabras de sus lenguas. Estos elementos de la cultura africana habían captado el interés de la antropología desde principios del siglo XX, como se puede ver en los primeros trabajos de Fernando Ortiz.
- 46 De acuerdo con el crítico de cine Ángel Pérez, con la obra de Giral emerge en el cine cubano “un espacio consagrado íntegramente a dilucidar los discursos vinculados a la esclavitud, el racismo, la negritud y la cultura afrocubana, tanto como a las relaciones que dichos términos tensan entre poder, control cultural y subordinación” (Pérez 2020).

## Conclusiones

- 47 Con Giral el cine contribuye a desmitificar la imagen estereotipada del esclavo dócil del romanticismo decimonónico y a sustituirla por la del hombre que se enfrenta al poder que lo subyuga. Elabora así una narrativa de la resistencia negra contra la esclavitud y de su papel en el proceso que condujo a la eliminación de la institución, narrativa que había sido marginal con respecto a los relatos que hacen depender la emancipación de los esclavos de la acción de los blancos.
- 48 En su propuesta de lectura de la novela decimonónica, la película intenta corregir didácticamente la imagen del esclavo que aquella construye, pues la evalúa como falsa, idealizada. No obstante, a pesar de la intención de proveer una imagen más completa y cercana a la realidad histórica, también su visión es parcial. Ambos textos proceden selectivamente y priorizan uno de dos extremos: sumisión o rebeldía, de modo que dejan fuera otras realidades posibles entre ambos que las investigaciones históricas han ido revelando, y que se encontraban ya en los textos literarios del siglo XIX. Una de esas realidades que muestran estrategias de supervivencia de los esclavos entre la sumisión y la rebeldía es, por ejemplo, la negociación. En *Cecilia Valdés* puede verse cómo el conocimiento de la psicología de los amos que adquieren algunos esclavos, sobre todo los domésticos, les permite manipularlos para conseguir algún objetivo. Fuera de la ficción, el caso del poeta Juan Francisco Manzano es también un ejemplo de negociación: Manzano se agencia su libertad conduciéndose con astucia en el mundo de los amos que conoce perfectamente, se muestra ante ellos como el esclavo dócil, pero la escritura es un acto de rebeldía, pues le estaba prohibida. Son estrategias de resiliencia.

- 49 Intencionadamente, novela y película configuran una imagen del esclavo que se ajusta a los propósitos de los proyectos intelectuales en los cuales se inscriben: en la novela la imagen responde a una estrategia retórica de persuasión; en la película, a un interés por inscribir en el imaginario nacional la figura de esclavo como agente de su propia liberación.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ PITALUGA, Antonio, 2016. "Retrospectiva histórica del cine cubano (1959-2015)", *Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*, No. 4/2, pp. 91-108.
- BURTON, Gera, 2007. "Liberty's Call: Richard Robert Madden's Voice in the Anti-Slavery Movement", *Irish Migration Studies in Latin America*, Vol. 5. No. 3, pp. 199-206.
- CAREY, Brycchan, 2005. *British Abolitionism and the Rhetoric of Sensibility: Writing, Sentiment and Slavery, 1760-1807*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire / New York, Palgrave Macmillan.
- CASTAÑEDA, Eduardo, 1974. "Francisco: el héroe bueno y el abolicionismo reformista en Suárez y Romero, prólogo", en Anselmo Suárez y Romero, *Francisco. El ingenio o las delicias del campo. (Las escenas pasan antes de 1838)*, La Habana, Editorial de Arte y Literatura, pp. 11-21.
- CASTILLO, Luciano del, 2016. "La trilogía fílmica sobre la esclavitud de Sergio Giral", *Habana Radio*, 1 de abril. En internet: <http://www.habanaradio.cu/articulos/la-trilogia-filmica-sobre-la-esclavitud-de-sergio-giral/> [último acceso, febrero 2021].
- FERRER, Ada, 2014. *Freedom's Mirror. Cuba and Haiti in the Age of Revolution*, New York, Cambridge University Press, pp. 338-339.
- FERRER, José Luis, 2018. *La invención de Cuba. Novela y nación: 1837-1846*, Madrid, Editorial Verbum, S. L.
- FERRERA, Juan Ramón y Reynier RODRÍGUEZ PÉREZ, 2017. "La ruta del esclavo en el cine cubano de ficción (1938-1979). Reflexiones a cuatro décadas de La última cena, ponencia", Décimo Coloquio de Música y Poesía Nicolás Guillén. En internet: <http://www.sondepapel.cult.cu/2017/02/06/el-esclavo-en-el-cine-cubano-de-ficcion/> [último acceso, febrero 2021].
- GALIANO, Carlos, 1978. "Sobre *Rancheador* y el tema de la esclavitud habla Sergio Giral", *Cine Cubano*, No. 93, pp. 98-102.
- GENETTE, Gérard, 2001. *Umbrales*, México, D.F., Siglo XXI Editores.
- GHORBAL, Karim, 2009a. "La política llamada del 'buen tratamiento': reformismo criollo y reacción esclavista en Cuba (1789-1845)", *Nuevos Mundos Mundos Nuevos*. En internet: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/57872> [último acceso, febrero 2021].
- GHORBAL, Karim, 2009b. *Réformisme et esclavage à Cuba (1935-1945)*, París, Éditions Publibook.
- GOLDMANN, Lucien, 1975. *Para una sociología de la novela*, Madrid, Editorial Ayuso.
- GONZÁLEZ DEL VALLE, José Zacarías, 1938. *La vida literaria en Cuba (1836-1840)*, La Habana, Publicaciones de la Secretaría de Educación, Dirección de Cultura.

- GORDON, Richard A., 2006. "The Slave as National Symbol in Cuban and Brazilian Cinema: Representing Resistance and Promoting National Unity in *La última cena* and *Chico Rei*", *Journal of Latin American Cultural Studies*, No. 15/3, pp. 301-320, DOI: <https://doi.org/10.1080/13569320601013822>.
- HAMON, Philippe, 1990. "Texto e ideología: para una poética de la norma", *Criterios*, Nos. 25-28, pp. 66-94.
- LUIS, William, 1990. *Literary Bondage. Slavery in Cuban Narrative*, Austin, University of Texas Press.
- MORENO FRAGINALS, Manuel, 2014. *El ingenio. El complejo económico social cubano del azúcar*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- MURRAY, David R., 1976. "British Abolitionists in Cuba, 1833-1845", *Historical Papers/Communications historiques*, Vol. 11, No. 1, pp. 105-121. En internet: <https://www.erudit.org/fr/revues/hp/1976-v11-n1-hp1111/030806ar/>, DOI: <https://doi.org/10.7202/030806ar> [último acceso, febrero 2021].
- NARANJO OROVIO, Consuelo, 2004. "La amenaza haitiana, un miedo interesado: poder y fomento de la población blanca en Cuba", en María Dolores González Ripoll et al., *El rumor de Haití en Cuba: temor, raza y rebeldía, 1789-1844*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 82-178.
- OCHOA, Marina, 1980. "Desde 'El Otro Francisco' a 'Maluala'. Entrevista a Sergio Giral", *Cine Cubano*, No. 97, pp. 70-72.
- PÉREZ, Ángel, 2020. "Black Lives Matter: ¿Qué nos dice hoy el cine de Sergio Giral?", *Rialta*, 14 junio. En internet: <https://rialta.org/black-lives-matter-que-nos-dice-hoy-el-cine-de-sergio-giral/> [último acceso, febrero 2021].
- PIQUERAS, José Antonio, 2016. "La construcción de un proyecto liberal-doctrinario en Cuba", en Joseph Opatrný, *Proyectos políticos y culturales en las realidades caribeñas de los siglos XIX y XX*, Praga, Editorial Karolinum, pp. 27-41.
- RIVAS, Mercedes, 1990. *Literatura y esclavitud en la novela cubana del siglo XIX*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla.
- SOMMER, Doris, 2002. "Who Can Tell: The Blanks in Villaverde", en Monika Kraup & Debra J. Rosenthal, *Mixing Race, Mixing Culture: inter-American Literary Dialogues*, Austin, University Of Texas Press, pp. 23-49.
- SOMMER, Doris, 2004. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América latina*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- SUÁREZ Y ROMERO, Anselmo, 1880. *Francisco, el ingenio o las delicias del campo. Novela cubana. (Las escenas pasan antes de 1838)*, Nueva York, Imprenta y Librería de N. Ponce de León.
- SUÁREZ Y ROMERO, Anselmo, 1974. *Francisco. El ingenio o las delicias del campo. (Las escenas pasan antes de 1838)*, La Habana, Editorial de Arte y Literatura.
- TORRES-CUEVAS, Eduardo, 2001. "José Antonio Saco. La aventurad intelectual de una época", en José Antonio Saco, *Obras*, La Habana, Imagen Contemporánea, pp. 1-99.
- WILLIAMS, Lorna Valerie, 1994. *The Representation of Slavery in Cuban Fiction*, Columbia / London, University of Missouri Press.

## NOTAS

1. Gérard Genette utiliza el término para identificar una parte del paratexto y lo define como “todos los mensajes que se sitúan, al menos al principio, en el exterior del libro: generalmente con un soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o bajo la forma de una comunicación privada (correspondencias, diarios íntimos y otros)”. (Genette 2001: 10).
2. Está compuesto por nueve tomos y se conserva en la Biblioteca Nacional José Martí, en La Habana.
3. Sommer marca la diferencia entre ambos textos y comenta sobre la versión inicial: “It was evidently inoffensive enough to appear in Cuba and then in Spain at the same time that Spanish censors were proscribing abolitionists novels like *Francisco* [...] and confiscating others like *Sab* [...] The title names two different novels.” (Sommer 2002: 30).
4. Esta narrativa encuentra continuidad temática en el siglo xx, por ejemplo, en obras como *Caniquí* (1936), de José Antonio Ramos; *El negrero. Vida novelada de Pedro Blanco Fernández* (1933), de Lino Novás Calvo; *Biografía de un cimarrón* (1966), de Miguel Barnet, y *Los guerrilleros negros* (1975), de César Leante, entre otras. William Luis (1990) estudia esta relación temática.
5. El énfasis es del autor.

## RESÚMENES

Este artículo estudia cómo se lee en la Cuba del siglo xx la narrativa de ficción sobre la esclavitud escrita en la isla a inicios del siglo xix y cómo se resemantiza la imagen del esclavo en el cine de los años 1970 a partir de la lectura crítica de esa narrativa. La trilogía sobre la esclavitud (1974, 1976 y 1979) de Sergio Giral fue un proyecto consagrado a ese tema. *El otro Francisco* (1974), primera película de la trilogía, propone la relectura de una novela tradicionalmente considerada antiesclavista: *Francisco* (escrita en 1839, y publicada en 1880), de Anselmo Suárez y Romero. En el artículo se analiza esa relectura, de carácter intertextual por extenderse de la novela a su epítexto (epistolarios y archivo personal del autor) y se contrastan las representaciones del esclavo en la novela y la película.

En su trilogía, Giral se proponía rescatar la lucha del esclavo y la imagen del negro en la historia cubana, en un contexto propicio para la representación de sujetos históricamente marginados favorecido por las políticas culturales de inicios de la Revolución cubana. *El otro Francisco* no es una adaptación fílmica de la novela, sino una propuesta de lectura que revela sus contenidos ideológicos. Con un estilo ensayístico, enuncia una crítica explícita a la obra, apoyada en un análisis de su contexto y en investigaciones históricas. En sus niveles narrativos, el discurso fílmico articula esa crítica, relata y escenifica el contexto y la génesis de la novela (epítexto), en contraste con escenas de su argumento. Recurre también a un nivel ficcional en el cual se transforma el final para configurar una nueva imagen del esclavo que sustituye la del texto literario.

La narrativa de ficción cubana de 1830 y 1840 es parte del discurso nacionalista de una élite



criolla que, dentro de una realidad colonial, promueve su proyecto nacional, esclavista y blanco. La novela antiesclavista evidencia la posición paradójica de esa élite ante la esclavitud, que veían como una necesidad y a la vez una limitación para sus aspiraciones de reconocimiento político por parte de la metrópoli. Luchaban contra la trata, pero no por la abolición inmediata de la esclavitud. *Francisco* fue un proyecto encargado por Domingo del Monte, figura central de esa élite; esto se utiliza en la película para establecer los vínculos ideológicos de la novela. Integró una campaña literaria persuasiva del grupo intelectual de Del Monte para moldear las sensibilidades de sus coterráneos y "sanear" las costumbres corrompidas por la esclavitud.

La imagen de la nación que construye la narrativa antiesclavista ofrece las representaciones del esclavo que se reelaborarán en las reescrituras del metadiscurso nacional. El novelista construye una imagen del esclavo como héroe sentimental, víctima estoica de la violencia esclavista. Esta es una estrategia discursiva dirigida a conseguir la empatía del lector y cumple una función retórica persuasiva. En la película, el cineasta se propone demostrar el carácter idealizado de esa imagen, exponiendo el entramado ideológico del texto, y la sustituye por una nueva: la del sujeto protagonista de su propia historia de liberación. El lugar del héroe individual lo ocupan los esclavos de la dotación. Este protagonismo colectivo sugiere la idea de la comunidad como clave de supervivencia.

La película desmitifica el estereotipo del esclavo sumiso del romanticismo decimonónico, al cual opone el rebelde. Construye una narrativa sobre la resistencia esclava. Novelista y cineasta configuran imágenes del esclavo acordes a sus proyectos intelectuales: el primero representa un héroe sentimental como estrategia retórica persuasiva; el segundo, el héroe colectivo de una lucha emancipadora.

Cet article étudie la lecture qui est faite à Cuba, au XX<sup>e</sup> siècle, de la littérature de fiction consacrée à l'esclavage et produite sur l'île au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Il se penche également sur la resémantisation de l'image de l'esclave dans le cinéma des années 1970 à partir de la lecture critique de cette littérature. C'est à ce thème qu'est consacrée la trilogie sur l'esclavage de Sergio Giral (1974, 1976 et 1979). *El otro Francisco* (1974), premier film de la trilogie, propose une relecture d'un roman traditionnellement considéré comme antiesclavagiste : *Francisco* (écrit en 1839 et publié en 1880) d'Anselmo Suárez y Romero. L'article propose une analyse intertextuelle de cette relecture, en incluant aussi bien le roman que son épitexte (correspondance et archives personnelles de l'auteur), et compare les représentations de l'esclave dans le roman et dans le film.

Dans sa trilogie, Giral se propose de réexaminer la lutte de l'esclave et l'image du Noir dans l'histoire cubaine, dans un contexte propice à la représentation de sujets historiquement marginalisés, à la faveur des politiques culturelles mises en place au début de la Révolution cubaine. *El otro Francisco* n'est pas une adaptation cinématographique du roman mais une proposition de relecture qui en révèle la dimension idéologique. Sous forme d'essai, le film formule une critique explicite de l'œuvre en s'appuyant sur une analyse de son contexte de production et sur des recherches historiques. Dans ses différents niveaux narratifs, le discours filmique articule cette critique, relate et met en scène le contexte et la genèse du roman (son épitexte), en les faisant contraster avec des scènes de son intrigue. Le film s'élève lui-même au rang de fiction : il modifie la fin du roman pour configurer une nouvelle image de l'esclave qui vient se substituer à celle du texte littéraire d'origine.

La littérature de fiction cubaine des années 1830 et 1840 s'intègre au discours nationaliste d'une élite créole qui, dans le cadre d'une réalité coloniale, promeut son projet national, esclavagiste et blanc. Les romans antiesclavagistes de l'époque mettent en évidence la position paradoxale de cette élite face à l'esclavage, considéré à la fois comme une nécessité et comme un frein à ses aspirations de reconnaissance politique de la part de la métropole. Ses membres s'opposent à la traite négrière sans pour autant promouvoir l'abolition immédiate de l'esclavage. *Francisco* est un

projet commandé par Domingo del Monte, figure centrale de cette élite ; ce fait est utilisé dans le film pour mettre en lumière la dimension idéologique du roman. Celui-ci fit partie d'une campagne littéraire persuasive mise en œuvre par le groupe d'intellectuels entourant del Monte, destinée à façonner les sensibilités de leurs compatriotes et à « assainir » des coutumes corrompues par l'esclavage.

L'image de la nation cubaine promue par la littérature antiesclavagiste propose des représentations de l'esclave qui ont été réélaborées par la suite dans les réécritures du métadiscours national. Le romancier construit une image de l'esclave comme héros sentimental, victime stoïque de la violence esclavagiste. Cette stratégie discursive est destinée à susciter l'empathie du lecteur et remplit une fonction rhétorique persuasive. Dans le film, le cinéaste se propose de démontrer l'idéalisation qui caractérise cette image, en exposant la trame idéologique du texte littéraire et en la remplaçant par une autre : celle d'un sujet acteur de sa propre histoire de libération. Le héros individuel laisse place au groupe d'esclaves du domaine. Ce protagonisme collectif suggère le caractère essentiel de la communauté pour la survie.

Le film démythifie le stéréotype de l'esclave soumis du romantisme du XIX<sup>e</sup> siècle, auquel il oppose la figure du rebelle. Il construit une narration autour de la résistance des esclaves. Romancier comme cinéaste configurent des images de l'esclave conformes à leur projet intellectuel respectif : le premier représente un héros sentimental dans le cadre d'une stratégie rhétorique persuasive ; le second, le héros collectif d'une lutte émancipatrice.

This article studies 20th-century Cuban readings of works of fiction about slavery written on the island at the beginning of the 19th century, and how the image of the slave was given new meaning in films of the 1970s on the basis of the critical reading of that literature. Sergio Giral's trilogy on slavery (1974, 1976 and 1979) was a project devoted to this theme. *El otro Francisco* (1974), the first of the three films, offers a re-reading of a novel traditionally taken as being against slavery: *Francisco*, written by Anselmo Suárez y Romero in 1839 and published in 1880. This re-reading is submitted to an intertextual analysis encompassing the novel and its epitexts (the author's correspondence and personal archives) and comparing the representation of the slave in the novel and the film.

In his trilogy, Giral set out to take a new look at the struggles of slaves and the image of the Black in Cuban history, in the context of the cultural policies of the beginnings of the Cuban Revolution, which were favourable to the representation of historically marginalised subjects. *El otro Francisco* is not a screen adaptation of the novel, but a new reading of it revealing its ideological dimension. In essay style, it sets out an explicit critique of the work based on the context in which it was written, and on historical research. The discourse of the film articulates this critique on a number of narrative levels, describing and dramatizing the context and genesis of the novel (its epitext) in contrast to scenes taken from its plot. At the same time, the film also has recourse to fiction, changing the ending of the novel so as to outline a new image of the slave in place of that in the literary text.

Cuban fiction of the 1830s and 1840s is a product of the nationalist discourse of a Creole elite which, embedded in a colonial reality, promoted a national project that was slave-based and white. Anti-slavery novels of the period reveal the paradoxical position of this elite as regards slavery, which it saw simultaneously as a necessity and a restriction on its aspirations for political recognition by the metropolis. Its members were opposed to the slave trade but not in favour of the immediate abolition of slavery. *Francisco* was a project steered by Domingo del Monte, a key figure in this elite, and this fact is used in the film to bring out the ideological underpinnings of the novel. It was part of a polemical literary campaign by intellectuals close to Del Monte, intended to shape the sensitivities of their compatriots and to 'clean up' habits corrupted by slavery.

The image of the Cuban nation fashioned by anti-slavery fiction offers representations of the

slave that were subsequently reworked as the national meta-discourse was rewritten. The novelist constructs an image of the slave as a sentimental hero, the stoical victim of the violence of slavery. This is a discursive strategy aimed at engaging the reader's empathy, and functions as persuasive rhetoric. In the film, Giral sets out to demonstrate the idealised nature of this image by revealing the ideological fabric of the text; he replaces the image with a new one: that of the subject who is the protagonist of the story of his own liberation. In place of the individual hero, we have the slaves as a group, and their collective activity suggests that it is the community that is key to survival.

The film demystifies the 19th-century Romantic stereotype of the submissive slave by contrasting it with the figure of the rebel. It builds a narrative around the resistance of slaves. The novelist and the film-maker both fashion images of slaves that fit their respective intellectual projects: the first represents a sentimental hero as part of a strategy of persuasive rhetoric; the second, the collective hero of the fight for emancipation.

Este artigo analisa a leitura que foi feita no século XX da literatura de ficção dedicada a escravidão e produzida na ilha no princípio do século XIX. Considera igualmente a evolução semântica da imagem do escravo no cinema dos anos 1970 a partir da leitura crítica dessa literatura. Este é o tema da trilogia de Sergio Giral sobre a escravidão (1974, 1976 e 1979). *El otro Francisco* (1974), primeiro filme da trilogia, propõe uma releitura de um romance tradicionalmente considerado como anti-escravista : *Francisco* (escrito em 1839 e publicado em 1880) de Anselmo Suarez y Romero. O artigo propõe uma análise intertextual dessa releitura, incluindo tanto o romance quanto seu epitexto (correspondência e arquivo pessoal do autor) e compara as representações do escravo no romance e no filme.

Na sua trilogia, Giral propunha re-examinar a luta do escravo e a imagem do Negro na história cubana, num contexto propício a representação de sujeitos historicamente marginalizados, incentivado pelas políticas culturais implementadas no princípio da Revolução cubana. *El otro Francisco* não é uma adaptação cinematográfica do romance, mas uma proposta de releitura revelando a sua dimensão ideológica. Adoptando a forma de um ensaio, o filme enuncia uma crítica explícita da obra, fundamentada numa análise do seu contexto de produção e pesquisas históricas. Nos seus diferentes níveis narrativos, o discurso fílmico articula essa crítica, relata e encena o contexto e a gênese do romance (seu epitexto), contrastando-os com cenas do seu enredo. O filme torna-se ele mesmo ficção, modificando o final do romance para configurar uma nova imagem do escravo que se substitue ao do texto literário original.

A literatura de ficção cubana dos anos 1830 e 1840 integra-se ao discurso nacionalista de uma elite crioula que promove seu projeto nacional, escravista e branco, no âmbito de uma realidade colonial. Os romances anti-escravistas da época revelam a posição paradoxal dessa elite perante a escravidão, considerada ao mesmo tempo como uma necessidade e como um estorvo a suas aspirações de reconhecimento político por parte da metrópole. Seus membros lutavam contra o trato negreiro, mas não para a abolição imediata da escravidão. *Francisco* foi um projeto encomendado por Domingo del Monte, figura central dessa elite ; esse fato é usado no filme para esclarecer a dimensão ideológica do romance. Este romance fez parte de uma campanha literária persuasiva implementada pelo grupo intelectual de del Monte para moldar as sensibilidades de seus compatriotas e « sanear » os costumes corrompidos pela escravidão.

A imagem da nação cubana promovida pela literatura anti-escravista oferece representações do escravo que foram reelaboradas a seguir na reescritura do metadiscorso nacional. O autor constrói uma imagem do escravo como herói sentimental, vítima estóica da violência escravista. Esta estratégia discursiva visa suscitar a empatia do leitor e cumpre uma função retórica persuasiva. No filme, o cineasta propõe demonstrar a idealização que caracteriza esta imagem, examinando a trama ideológica do texto literário e substituindo-a por outra : a de um sujeito ator de sua própria história de libertação. E o herói individual deixa o lugar ao grupo de escravos. Este

protagonismo coletivo sugere o carácter essencial da comunidade para a sobrevivência. O filme desmitifica o estereotipo do escravo submetido do romantismo do século XIX, opondo-lhe a figura do rebelde. Constrói uma narração sobre a resistência dos escravos. Tanto o romancista quanto o cineasta configuram imagens do escravo em conformidade com seus projetos intelectuais respectivos : o primeiro representa um herói sentimental como estratégia retórica persuasiva; o segundo, o herói coletivo de uma luta de emancipação.

## ÍNDICE

**Mots-clés:** esclavage, abolitionnisme, roman cubain, réformisme, cinéma cubain, antiesclavagisme

**Palavras-chave:** escravidão, abolicionismo, romance cubano, reformismo, cinema cubano, anti-escravismo

**Palabras claves:** esclavitud, abolicionismo, novela cubana, reformismo, cine cubano, antiesclavismo

**Keywords:** slavery, abolitionism, Cuban fiction, reformism, Cuban cinema, anti-slavery

## AUTOR

**ADRIANA RAMÍREZ GUTIÉRREZ**

Profesora Asistente de la Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba