Revista Iberoamericana. Vol. LXV, Núms. 188-189, Julio-Diciembre 1999; 535-551

EL "CUADERNO" DE NANCY MOREJÓN: LA HABANA 1967-1993[1]

POR

INEKE PHAF
University of Maryland

El tema principal en este ensayo consiste en analizar la transformación de La Habana de 1967 a 1993 en la poética de Nancy Morejón. Si se tiene en cuenta que Morejón es una de las autoras más conocidas de Cuba, llama la atención la escasez de los trabajos críticos sobre su obra.[2] Nacida en La Habana en 1944, vive en una ciudad en que el impacto de la Revolución ha dejado huellas profundas. La poeta las explora con un estilo que da testimonio de su inmersión en una cotidianidad determinada por el socialismo cubano. Atraviesa los barrios, plazas y parques incorporando los sonidos soneros y sonoros de sus ritmos domésticos.[3]

Morejón publicó su primer libro sobre La Habana y su música, *Richard trajo su flauta y otros argumentos*, en 1967, y presentó el segundo, *Paisaje célebre*, en 1993. No es la única escritora cubana que plantea estos temas como el hilo conductor en su obra. Zoé Valdés, con *Te di la vida entera*, tiene mucho éxito con su comedia humana satírica y provocadora sobre esta realidad urbana. Los poemas de Morejón, por el contrario, se distinguen por su compromiso con la misma. Esta actitud requiere una interpretación más profunda. Tomamos como ejemplo el *Cuaderno de Granada*, un "grito de rabia" a la intervención militar en Granada. Cuando ocurrió este hecho, Morejón era directora del Centro de los Estudios del Caribe de Casa de las Américas, cuya principal meta era la defensa de la "patria de las Antillas". En entrevistas y conversaciones, Morejón suele recordar que esta defensa es, en

---

[1] Agradezco a Margarita Altuna, Julio Guerra, Amina Malik, Katherine Thompson y Carolyn Vines sus sugerencias e ideas en cuanto al tema de este artículo. Rodolphe Gasché me invitó para presentar una primera versión en el Departamento de Literaturas Comparadas de la Universidad Estatal de Buffalo en marzo de 1997, y Lynn Bolles hizo lo mismo en cuanto al Coloquio sobre la "Globalización y el Caribe" en la Universidad de Maryland, en noviembre de 1997.

[2] Una excepción constituye el número especial de la *Afro-Hispanic Review* 15/1 (1996), dedicado a Nancy Morejón. Véanse: Abudu, Barradas, Cordones-Cook, Howe, Luis, Morejón, Rivera-Valdés, Smart.

[3] "Asimismo, creo que le debo mucho a la calle, a mi barrio, al arsenal de ruidos e imágenes visuales que me proporcionó el barrio de Los Sitios, en La Habana donde me crié y de donde, prácticamente, no he querido moverme jamás [...]. Me deleitaba oyendo a los negros viejos, a los ñáñigos yerberos de la plazoleta de San Nicolás, a las caseras, a las comadritas. El trueno de las comparsas pasó a formar parte de mi ritmo interior. Y una de mis búsquedas formales ha sido siempre trasponer esa sonoridad a la metáfora" (Cordones-Cook 61-62).

su caso, un legado de su familia. Creció en un medio ambiente autodidacta y con una conciencia sindicalista y comunista. En la casa existía un gran interés por la lectura y ella misma se inició en la poesía apuntando versos en un cuaderno desde muy joven.[4] A partir de los años sesenta, cuando La Habana fue la capital mundial del Tercermundismo, fue descubriendo a los autores de América Latina y el Caribe, y comenzó a colaborar con la Casa de las Américas. Esto influyó en la imagen de La Habana en su obra y ella misma comenta al respecto:

> Mi libro más reciente, *Paisaje célebre*, ha abierto nuevos caminos pero creo estar ante una progresión de los mismos que se iniciaron en *Richard trajo su flauta*. Naturalmente hay cambios de aliento, de tratamiento de la imagen aunque sobreviven los temas de los años sesenta. Hay un retorno a la ciudad. Una conciencia femenina que todavía se mantiene en un dominio lejano. Soy yo y no soy yo.
> Cierta noción de antillanidad surge en medio de una somnolencia estilística que quiere estar al servicio de una expresión viva, despierta, al ritmo de los tiempos que corren que son muy duros (*Elogio y paisaje* 63).

La forma más adecuada de entender este retorno a la ciudad en que sobreviven los temas de los sesenta, es, sin duda, la lectura analítica y comparativa de *Richard trajo su flauta y otros argumentos* y *Paisaje célebre*. Las fechas de publicación abarcan el período marcado por las expectativas asociadas con la Revolución. Se evoca el entusiasmo de la etapa inicial en *Richard trajo*, mientras que *Paisaje célebre* examina su eco en La Habana de 1986 a 1993. Al hablar del ritmo de los tiempos duros, Morejón se refiere a la etapa del "período especial en tiempos de paz" o de la así llamada "opción cero". Carollee Bengelsdorf, en su artículo "[Re] Considering Cuban women in a time of troubles", escoge esta etapa como el punto de partida para analizar la posición de la mujer negra en la historia. Debido a la falta de datos sociológicos, Bengelsdorf opta por orientarse a los estudios sobre el imaginario cultural a partir del siglo XIX. En su opinión, se destaca una narrativa de "trascendencia" de la raza—más de ser blanco, más de ser negro— arraigada en la necesidad de una resistencia unida y escrita literalmente "upon the body of the (always absent) mulatta" (245).

Hay una abundante literatura crítica sobre el papel del cuerpo de la mulata en la literatura y en la plástica cubana en los últimos dos siglos. En La Habana se ponen de relieve las barreras de la movilidad social y de su cultura. Debido a su "color cubano", la mulata funciona como la interlocutora que trata de negociar la situación urbana sin lograr una liberación auténtica de su posición marginada (González; Kutzinski). Dada la existencia de este estereotipo, llama la atención que Morejón, a su vez, defina deliberadamente otro punto de arranque. Presenta a la "Mujer Negra" como inspiración a su proyecto poético. "Mujer Negra" —su poema más conocido— se publicó por primera vez en *Casa de las Américas* (88:119-20) en 1975, en ocasión del Año Internacional de la Mujer. Luego fue incluido en *Parajes de una época* (18-20) y en *Octubre imprescindible* (52-56). "Mujer Negra" encierra

[4] "Durante mis primeros doce años llevé un diario [...] Escribía en mi diario, pequeños poemas. Yo no sabía que lo eran. A partir de entonces leí toda la poesía que cayó en mis manos" (Cordones-Cook; Aloof).

todo el período histórico del *Middle Passage*, del trabajo esclavo, del cimarronaje, de la guerra independentista de 1895-1898, y de la Revolución. De acuerdo con la autora, el poema corresponde a un acto absolutamente irracional de escribir, debido a un encuentro soñado entre el yo-poeta y el nosotros-épico de la mujer negra.[5]

La confusión entre estos dos polos "el yo-poeta y el nosotros-épico" por un lado y, por otro, Morejón como individuo resulta de una posición ideológica revelada al final del poema: "Iguales míos, aquí los veo bailar / alrededor del árbol que plantamos para el comunismo. / Su pródiga madera ya resuena" (*Parajes de una época* 20). Por medio de este comunismo, Cuba se sitúa en el campo de batalla de la Guerra Fría que —en su caso— nunca terminó, lo que ocasiona un aislamiento casi absoluto del exterior. Sin embargo, en *The Other America. Caribbean Literature in a New World Context*, Michael Dash afirma que el aislamiento es una realidad para cada país de la región. Arguye que los intelectuales y los artistas iniciaron un esfuerzo por sobrepasar las fronteras meramente nacionales o lingüísticas a partir de los años treinta. En el mismo momento de establecer el contacto con las tendencias internacionales de la modernización (socialismo, fascismo, guerra civil española, surrealismo, panafricanismo) comenzaban a desarrollar un escenario Caribe de acuerdo con las cadencias de la *creolization*. Dash hace suya la distinción del cubano/hispano Gustavo Pérez Firmat entre un criollista crítico y un criollista fundacional, para interpretar sus divisiones internas. El criollista crítico se fija en un origen relativo y en los factores psicológicos de creación, lo que corresponde con una reacción al criollista fundacional, demasiado rígido y limitado por su énfasis en las estructuras socioeconómicas impuestas por la colonia-plantación.[6] Antonio Benítez Rojo, en "Three Words toward Creolization", no excluye este último factor en el fondo de este concepto, cuya dinámica caracteriza con tres palabras: plantación, ritmo y *performance*. El mismo autor, en *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, consideró la plantación como la base del caos polirrítmico, del contrapunto por excelencia de la literatura posmoderna del Caribe. La complejidad del mundo contemporáneo deconstruye los metarrelatos de su jerarquía tradicional y permite una variedad máxima de espectáculos (*performances*) acerca de la noción triple de la *creolization*. La comunicación permanente entre estos temas permite arreglárselos con la fragmentariedad

---

[5] "Recuerdo perfectamente que yo estaba durmiendo y me despertó la imagen de una negra detrás de los barrotes del pequeño cuarto común que habitaba con mis padres. La mujer era gruesa y no me dejaba dormir. La miré muy fijamente con el deseo de que me dejara seguir durmiendo hasta que desapareció. A la mañana siguiente cuando desperté lo primero que me vino a la mente fue el recuerdo de aquella imagen. La negra regresó y me dictó el poema. Batallé mucho con su final. No fue nada fácil encontrarlo porque el 'yo' de aquella mujer era un 'nosotros' épico que se confundía con mi experiencia personal en la Cuba de los 70" ("Las poéticas de Nancy Morejón" 6-7).

[6] "It is perhaps no coincidence that creolization concentrates on culture and is usually defended by artists. Their focus is invariably on the inadequacies of a rigidly socioeconomic interpretation of relationships in plantation society. From the outset, the argument for creolization was based on relations and interactions between individuals and groups. Indeed, not only did the creole model depend on the collective as opposed to the individual, it also was less interested in direct challenges to the system than in cultural resistance within a context of domination. For the proponents of creolization, it is less the externally driven explicit rebellion of the maroon that is noteworthy; it is rather the internal, psychic processes that allowed groups not only to endure but to actively engage in a more subtle, re-creative response to a hegemonic system" (Dash 100-01).

típica de la vida posmoderna (turismo, bancos, tecnología, drogas) experimentada de manera progresiva en el Caribe de posguerra.

La portada de *The Other America* enseña un cuadro, pintado por Madsen Monpremier, en que se retrata el momento en que Dessalines arranca el blanco de la bandera haitiana en 1804. Dash sostiene que el trauma de la crueldad de los haitianos contra los blancos suele ser tan grande que impedía ver que la fundación de un estado haitiano negro, en 1804, significó algo tan novedoso en la historia de las Américas como 1492. La irrupción en la modernidad de los haitianos del siglo pasado fue reconocida en su literatura, en la cual se consideraba la nación como la única puerta hacia el mundo internacional. Asimismo, de manera simultánea, los autores haitianos inscribieron en su obra las limitaciones internas de esta construcción. Aline Helg, en *Our Rightful Share. The Afro-Cuban Struggle for Equality, 1886-1912*, investiga el hecho por el que se priva a la población afrocubana en Cuba del prestigio de haber promulgado la independencia como su idea intelectual. En este caso, el trauma haitiano sirve como pretexto.[7] Da pruebas de las muestras de solidaridad por parte de José Martí (Helg 88-89; 137-40), en gran medida olvidadas. Sólo a partir de los años cuarenta se comenzó a introducir otra actitud al respecto. Alejo Carpentier, Wilfredo Lam y Nicolás Guillén, entre otros, visitaron Haití dejándose inspirar por su historia y cultura. Carpentier elabora esta experiencia en *El reino de este mundo*, su novela sobre la Revolución Haitiana. Aprovechándose de sus estudios sobre *La música en Cuba* hace hincapié en el contacto entre Haití y Santiago de Cuba a fines del siglo XVIII en relación con la música eclesiástica de la época. Vuelve al tema en el *Concierto Barroco*, al ofrecer un espectáculo —un *jam session* en una iglesia veneciana— en que el ritmo barroco de la música europea se entremezcla con el ritmo de la música afrocubana. Asimismo, José Lezama Lima da pruebas de sentirse fascinado por las culturas múltiples que incorpora el barroco. Para este autor, la curiosidad del hombre barroco figura como el factor *sine qua non* de *La expresión americana*. Mabel Moraña comprobó, en "Para una relectura del barroco hispanoamericano", cómo este barroco constituye el preludio de la independencia y, de acuerdo con esta filosofía, Lezama valora el hecho de la guerra de la independencia como un momento muy grande en la historia de su país. Su reverencia por José Martí es bien conocida, en particular por el *Diario* en que Martí anotó las impresiones de su viaje en el norte de la República Dominicana y de Haití, además de sus últimos días en la manigua cubana. Lezama recuerda en "Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglo XVIII y XIX)" que el arte retrata lo verdaderamente importante que se nos escapa en vida. Al exponer numerosos ejemplos de esta tesis sobre la esencia del arte cubano, el ensayo termina con una reflexión sobre la "página arrancada" o el *tokonoma* en el *Diario*. Se alude aquí a las páginas que faltan en el manuscrito original de Martí, borrando el día 6 de mayo de su calendario, el día después de su encuentro problemático con Antonio Maceo, el general negro de Santiago de Cuba (Martí 109-11). Lezama interpreta este vacío como algo que le deja perplejo hasta que se llena con el cuadro de los tres *Negritos*, pintados por Juana Borrero

---

[7] "Indeed, the theme of independent Cuba's becoming another Haiti so extensively pervaded Cuban social thinking that Afro-Cuban intellectuals themselves could not avoid it. Too small in number and in power, they were not in a position to change the parameters of a debate that presented Cuba's options in terms of 'white civilization' versus 'barbarian Africanization'" (*Our Rightful Share* 51).

en Cayo Hueso poco antes de su muerte en el extranjero en 1896. Por consiguiente concluye que la "página arrancada ha servido de fondo a la sonrisa acumulativa e indescifrable del cubano" ("Paralelos" 187).

Si interpretamos la idea de llenar el *tokonoma* como la manera de presenciar la ausencia de una esencia histórica vivida, la observación de Lezama corre paralela con la idea del *Barroco* de Severo Sarduy, un lector cuidadoso de Lezama. Al mencionar a Michel Foucault, Sarduy discute su interpretación de *Las meninas* de Diego Velázquez, de que Velázquez lograra crear una primera obra moderna centrada en el desplazamiento del poder. A Sarduy, a su vez, le interesa que el pintor supiera estructurar una dinámica de la elevación al cuadrado sobre un vacío, lo que considera una técnica típica de la metáfora barroca. Con su elipsis doble, Velázquez borra la centralidad imponiendo una tautología para "subrayar su alteridad, obra no traducida, virada al revés, para siempre ilegible" (83). Al analizar la obra de Morejón a la luz de estas consideraciones, se percibe la cercanía de estos conceptos barrocos en *Paisaje célebre*. Poemas como "Ensoñaciones" (20), con su "torre distante, asediada por los rumores / del soliloquio de un guerrero vencido", "Ausencia" (12), "Botella al mar" (18-19) con su movimiento elíptico[8] y "Ante un espejo" (36-37) figuran como el eje sintáctico al manifestar su tautología en "Imitación de Juana Borrero" (26). El sujeto poético se identifica con esta "Virgen Triste", al imaginarse estar comiendo en un restaurante construido sobre el mar. Cuando quiere pagar con "mi" dinero, se interrumpe este sueño ("pero hay un grito desde el horizonte") y el poema cambia de tono.

El uso pronunciado del pronombre de la primera persona singular es una constante en la poesía de Morejón. Hace pensar en "mi negra" de Nicolás Guillén, sólo que la variante de Morejón implica la construcción triple de la mujer negra. De tal manera, "mi corazón" (12), "mi padre" (13), "mi conciencia" (16), "mi infancia lejana" (28), un "poeta de mi generación" (31), "mi vista" (33), "mi mimado tío Juan" (33), "mi cabeza / ojos / ciudad / pupila fija" (43) en *Paisaje célebre* abren un puente entre su medio ambiente familiar y los dos polos (poético y épico) de la mujer negra otorgando a esta construcción un tono íntimo y autobiográfico. Pero hay otro detalle que influye en su obra. En el artículo "A propósito de José Lezama Lima", incluido en *Fundación de la imagen*, la poeta realza la atracción que ejercía sobre ella una obra como *Dador*, a la que la "ramplona burguesía criolla" había dado el calificativo de "hermética", además de reírse de Lezama como si fuera un "negrito catedrático" (135).[9] Morejón rompe el mito del hermetismo y de la torre de marfil lezamiana afirmando su antillanidad al abordar "el trauma, los contextos geográficos y filosóficos de la insularidad, ya vulnerada por el genio visionario de Nicolás Guillén" (141). La insaciable gula de Lezama funda un *tercer estilo* (146) al dinamitar géneros y formas, equivalente al efecto de los *Negritos* de Juana Borrero con su sonrisa de Mona Lisa. Sabe suscitar vivencias callejeras, como en "El coche musical", en la que la nacionalidad se transmite en el sonido acoplado de la música con su *pathos* de fiestería popular habanera.

---

[8] "Salta un pez desde la espuma / y tumba el lápiz y el papel / con los cuales me expreso. / . . . cuando el papel regresó a mis manos / como por arte de magia" (*Paisaje célebre* 18).

[9] "Muchos argumentaron en reiteradas ocasiones acerca de la relación casi sanguínea de Lezama con ese engendro del peor teatro nacionalero. La caricatura de la fabla del negro bozal, según el criterio de aquella burguesía, era justamente el sustrato a través del cual se expresaba el estilo barroco de Lezama" (*Fundación de la imagen* 135).

El tercer estilo, un popurrí de la música clásica y callejera, es el sujeto de *Richard trajo*, un libro concebido como el "homenaje a un gran músico que vivió y que me acompañó en mi infancia y que es mi familia literaria, Richard Egues, el flautista de la Orquesta Aragón" (Aloof 51). La ordenación de los poemas revela una arquitectura bien estructurada. El volumen comienza con una primera parte con cuatro subdivisiones: "Los argumentos para estar" (cinco poemas); "Conversando con Filin" (siete poemas); "Los argumentos de este mundo" (siete poemas); "Los argumentos del amor" (tres poemas). La segunda parte tiene por título "Informe de vivientes" y consiste únicamente en seis poemas breves. El poema "Richard trajo su flauta" (27-35) es el más largo de "Conversando con Filin", de ocho estrofas separadas por números romanos. La palabra "Filin" se deduce de *feeling*, la música cubana de los años cuarenta y cincuenta inspirada en los blues y el jazz de los Estados Unidos. La afición a esta música une "nosotros" con "nuestros respectivos catorce o quince años" (27), en una casa de La Habana, en la que "mirando por la ventana"se ve que se halla "frente a la estrecha calle de la iglesia de San Nicolás" (27). Colocados en esta topografía exacta, se escuchan las instrucciones y los relatos de *papá,* del viejo abuelo Egües sobre la "época de los años mozos" (32) y sobre "Juan Gualberto en la nación antigua". La referencia a Juan Gualberto es importante como dato histórico. Juan Gualberto Gómez Ferrer (1854-1933), hijo libre de padres esclavos, vivió durante largos años en Francia, España, Estados Unidos y México. Puso su talento como orador político y como periodista al servicio de la independencia de Cuba. Fundó el periódico *La Igualdad* (1893-94) y fue delegado en la Junta Revolucionaria de Nueva York. Siempre un independentista incondicional —íntimo colaborador de José Martí— Gualberto Gómez fue el líder del Directorio Central de las Sociedades de la Raza de Color a partir de 1890, apoyadas por grupos simpatizantes de los Estados Unidos. Helg menciona la energía que Gualberto Gómez tenía que invertir en negar el paralelismo entre Haití y Cuba en cuanto al proyecto independentista (52-53). Defendió la unidad de la Raza de Color en contraste con el proyecto presentado por otros compatriotas de una división entre mulatos y negros. La precariedad de esta posición en el período de la guerra independentista en el Caribe se entiende al estudiar el análisis de C. L. R. James sobre Toussaint Louverture, y las palabras de Esteban Montejo en su conversación con Andrew Salkey en 1968.[10]

---

[10] C. L. R. James, en *The Black Jacobins*, destaca el talento comunicador de Toussaint Louverture por ser capaz de negociar con todas las capas de la población de Santo Domingo: africanos, créoles (esclavos nacidos en el país), mulatos, *petit-blancs*, *grand-blancs*. Andrew Salkey, quien visitó Cuba en enero de 1968 en compañía de C. L. R. James, publicó el diario de su viaje, *Havana Journal*, en 1971. Repetidas veces menciona el gran interés por parte de los cubanos en traducir el libro de James al español. Acompañado de Miguel Barnet, autor de la *Biografía de un cimarrón*, Salkey fue a ver a Esteban Montejo. En su conversación, Salkey pregunta a Montejo por las relaciones entre los mismos esclavos. Montejo le da una respuesta detallada: "We could rebel, and we did rebel a lot, but we could not make a Revolution in slavery in Cuba. We were too divided among ourselves. We were divided by our own very origin in Africa, coming from one place and another, from one tribe and another. We were divided by the wiles of the slave masters who were cunning enough to know what was what on the plantations. We were divided by our foolishness, as well, in believing that some of us were better than the rest of the slaves on the same plantation and on other plantations" (*Havana Journal* 176).

Está claro que el tema de la instrucción en "Filin" en cuanto a la *experiencia negra* en la "nación antigua" se inscribe como el hilo conductor en la lógica poética de Morejón, en una capital que vive la primera década explosiva de la Revolución. La sacralidad de la fiesta quinceañera en la casa está coronada con la omnipresencia de la santería. Por ser lunes, la gran vela semanal encendida para Elegguá guarda su lugar al lado de la puerta. La música del Filin, excepto de los danzones de Armando Roméu, se oye al escuchar los discos de Count Basie, Duke Ellington y Nat King Cole, cuyos tonos se entremezclan con los de la flauta del abuelo Egues que toca a Mozart. La escena festiva culmina en una verdadera ceremonia espiritista, alrededor de la mesa caoba, para perjurar el papel de Richard.

Elegguá es un tema muy debatido en la crítica contemporánea. Al ocuparse de su origen, Henry Louis Gates Jr., en *Signifying Monkey*, señala el impacto del sistema filosófico yoruba en las lenguas europeas de las Américas. El estudio de su lógica revela su visión de lo imprevisto que se iba manifestando como un contradiscurso afroamericano en formación a partir de los primeros tiempos de la colonización. Gerardo Mosquera, en "Elegguá at the (post?)modern crossroads. The presence of Africa in the visual art of Cuba", concibe a Elegguá como un *inner multiculturalism* que contradice la "multicultural deconstruction of certain whitewashed stories" (225). Por último, M. Nourbese Philip, en "Race, Space and the Poetics of Moving", define este multiculturalismo como la esencia de la *creolization*: "African meeting European and dying and living; where Asian meeting European and African and living and dying; the crossroads! Where anything can be happening, where Eshu-Elegbara ruling" (149). En *Richard trajo*, Morejón ya había estrenado a Elegguá en "Los argumentos de estar". "Los ojos de Elegguá" (15-16) describe un ritual de atar "mis manos" bajo el árbol de la yagruma. Anticipa "La razón del poema" (17-18), en que se incorporan elementos poéticos de la realidad cotidiana, seguido por "Réquiem para la mano izquierda" (21), en "Conversando con Filin", donde identifica el cuaderno como la materia adecuada para conceptualizar una idea gráfica: "sobre un mapa pequeñísimo / mínimo / dibujado en papel de libreta escolar / puede caber toda la historia / toda".

La idea del grafismo es básica en el primer cuaderno de Morejón, *Mutismos*. Gabriel Abudu, en el artículo "Nancy Morejón's *Mutismos*: The Philosophical and Ethical Foundation of her Poetic Discourse", lo define como un momento de auto-examinación determinada por "the anguished considerations of a philosophical nature" (17). Al escribir en la intersección de dos épocas históricas distintas, el estilo de la poeta consigue una dimensión filosófica, lírica e introspectiva que dota a *Mutismos* de la calificación de una obra vanguardista en la tradición afroamericana. La transcendencia de poner de relieve los mutismos de su cultura, se ilustra con la alternancia de una página blanca y otra escrita.[11] Este diseño gráfico, junto con el tono coloquial para celebrar la grandeza de un mismo instante cotidiano (Grötsch; Captain-Hidalgo), determinarán estilísticamente la obra de Morejón. Por ello, se explica el

[11] Abudu analiza la relación entre el "mutismo" y la página blanca como indicador de la importancia de la palabra escrita: "After the moments of silence on the blank pages, the poetic word begins to grow again on the odd-numbered pages, and again is interrupted. Thus moments of poetic silence constantly alternate with moments of artistic creation; the power of silence and emptiness continuously alternates with the strength of the written word" (Abudu 14).

uso frecuente de la oración directa, de la hora del día, del nombre del mes, o de la fecha de un año específico.

"Los argumentos de este mundo" es una paráfrasis de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier. El vudú figura en este libro como el motor imaginario de la Revolución haitiana, mientras que la santería, en Morejón, cumple un papel parecido. En el primer poema, "amor, ciudad atribuida" (39-40), dedicado al "lector, compañero" regresa el tono existencial de *Mutismos* al repetirse la glosa "Quién soy". Se extiende el panorama de una ciudad con sus *orishas*, los negros, los colegiales, los cantones, la plaza del pueblo, los parques, la ciudad vieja, la Catedral y el puerto. En la misma Plaza de la Catedral se experimenta la "sangre de los mártires" de la Revolución como equivalente a la de los ancestros esclavos. "La dama de los perros" (43-45), que anda por ahí el 31 de diciembre de 1964, evoca la película *L'année dernière à Marienbad* (1962) de Alain Resnais, basada en el manuscrito de Robbe-Grillet. La dama de los perros en La Habana Vieja, a su vez, se siente rodeada de la brisa del mar "de muerte osol oyemayá dientedemar caballoscuro" (44). La escena con los fantasmas muertos recuerda las palabras de Lezama: "Todo lo hemos perdido, desconocemos qué es lo esencial cubano y vemos lo pasado como quien posee un diente, no de un monstruo o de un animal acariciado, sino de un fantasma para el que todavía no hemos invencionado la guadaña que le corte las piernas" ("Paralelos" 160). La metáfora "oyemayá dientedemar caballoscuro", por lo tanto, conmemora el fantasma del viaje transatlántico de Africa a las Américas de los ancestros—Yemayá es la orisha del mar—así como el liderazgo afrocubano en la guerra independentista de 1895 a 1898.[12]

El poemario contribuye a desmitificar el contenido traumático de este pasado de modo que, en "Los argumentos del amor", se hace esta intención aún más explícita. "Adonde iremos, viaje" (57-60) narra la historia de amor de una pareja que llega a "convertirse en muchas hojas en la página blanca / en otra historia" (57). La yo-poeta y un Marcos toman el bote en la Habana Vieja para viajar a la Villa de Regla, al otro lado de la Bahía. En Regla, la villa de Yemayá, les espera un viejo negro pastor con sombrero y tambor, que presidía las escenas nocturnas de ceremonia poética en el cementerio, ceremonia destinada a configurar la ciudad desde este lado de la Bahía. En su persona se descubre una correlación con el negro pastor y sus atributos de "Para llegar a Montego Bay" (268-77), incluido en *Dador* de Lezama, un poemario que Morejón caracteriza como una poética sociológica americana (*Fundación de la imagen* 141). El ritual termina con el descubrimiento de la obra de Boscán, el autor renacentista español. La glosa "no te voy a ver más" en "Cuento la despedida" (67-69) sin embargo, se dedica a Elegguá, ya que "presiento que amarnos era cuestión de orishas" (69). Este guardián de los cuatro caminos se encuentra "sobre el trágico rincón de la puerta / que es como un plato azul" (68). En "Informe de un viviente", la segunda parte de *Richard trajo*, predomina el sistema de adivinanza y la improvisión. Los seis poemas breves tratan de temas como la pintura, la política y los astronautas en el cosmos, y terminan con la frase: "*la tierra es toda azul*" (81).

---

[12] Los líderes-generales independentistas se llaman "caballos" en la lengua popular. También es el apodo para Fidel Castro. El "caballoscuro" refiere a Antonio Maceo, el general negro de Santiago de Cuba.

El tema del "Renacimiento" (*Piedra Pulida* 75), muy importante en muchos poemas de Morejón, actualiza el trauma de los ancestros esclavizados, dándole otro rumbo en la cultura de su país. En *Paisaje célebre*, no se trata exclusivamente de un aprendizaje renacentista literario —Boscán— sino de cambiar todo el perfil de La Habana. Por lo tanto, se ayuda de otro artista renacentista, el orfebre Benvenuto Cellini de Florencia, que presta su habilidad artesana para decorar su arquitectura. En lugar de la atmósfera ceremonial e íntima de la noche, el momento decisivo en *Richard trajo*, el acento cae sobre el atardecer y la madrugada. El color rojo que en el primer volumen señala la posible opción de Elegguá por la guerra,[13] en este caso se refiere al momento de la transición del día a la noche, o de la noche al día. No La Habana Vieja de la dama con perros, sino el Vedado en que se pone el sol o el alba, aparece como el escenario central en cuyo cielo se destacan las siluetas de los edificios. La "Torre de iglesia contra el cielo" (16) no tiene nombre y respira un tiempo detenido, paralizado y oxigenado. En "Alcázar" (22) encontramos una especie de metáfora lezamiana: "navegamos en un buque hiperbólico a través de las eras" al observar, entre otras imágenes más, "la triste fauna segoviana de Antonio Machado". De este modo, el lector se prepara para el próximo poema, "Otra vez, El Alcázar" (24), en cuyo cenit se ve "la celda del amante enloquecido", el "pabellón de los desterrados" y la "torre de las torturas". Contra el fondo de este panorama se extiende La Habana, bordeado por "Paisaje célebre" (11), el primer poema que introduce el tema por un lado y, por otro, por "Marina" (42), la última composición del libro.

"Paisaje célebre" se inspira en el pintor flamenco Pieter "Brueghel, el viejo, hermano mío" (11). En el lienzo, "Paisaje con la caída de Icaro", pintado alrededor de 1554, Brueghel retrata a tres hombres que hacen su trabajo—un labrador que ara la tierra, un pescador, y un pastor—además del cuerpo vestido de un viejo muerto que yace al lado izquierdo bajo los árboles. Gustav Glück, en *Pieter Brueghel le Vieux*, recuerda en este contexto un proverbio aleman diciendo: "Une charrue ne s'arrête pas pour un homme qui meurt" (24). Esta indiferencia de la vida productiva ante la muerte se repite en el motivo principal, al lado derecho del cuadro. El pastor con sus ovejas así como el pescador se encuentran a la orilla de una bahía, en la que se observan varios barcos, fondeados o en camino hacia una ciudad opulenta en el fondo. Lo único que se percibe de Icaro son sus piernas y una mano sobre el agua, muy cercano del pastor y del pescador que ni lo miran.

En la variante del "Paisaje con la caída de Icaro", el "Paisaje célebre" de Morejón, se despliega una "bahía de / azules y verdes de Alamar" (11). El nombre Alamar la sitúa como la bahía de La Habana, donde se construyó al lado nordeste, a principios de los años setenta, un barrio grande de casas de apartamentos con la ayuda de brigadas voluntarias, y relaciona esta primera línea con la última, en la que nos enteramos de la aspiración icárea: "Es el atardecer y necesito las alas de Icaro" (11). Mientras tanto, en las líneas intermedias se extiende un "valle con árboles frutales alrededor de las aguas", en el que además de con un

---

[13] "me detengo ante la gran puerta / y pienso / en la guerra que podría estallar súbitamente / pero veo a un hombre que construye / otro que pasa cuaderno bajo el brazo / y nadie / podrá con todo esto" (*Richard trajo* 12-13); "esta noche / junto a las puertas del caserón rojizo / he vuelto a ver los ojos del guerrero / eleggua / la lengua / roja de sangre" (*Richard trajo* 15).

misántropo encapuchado nos vemos enfrontados a un "hombrecillo, solo, arando" sobre las "aguas / hasta incorporarse al arcoiris".

"Paisaje célebre" anticipa los otros treinta y dos poemas. El acento pictórico está por encima del sonido de la música, pero sí se escucha "el aire ancestral de la canción, / nuestra canción" en "El bobo, en la colina" (35). La "Carta náutica" (14) precisa el tiempo como "sobrevivir al naufragio de un cuarto de siglo". El naufragio, un tema regular en la literatura barroca europea, alude, en este caso, al período de 1961, el año de Playa Girón y de la proclamación del socialismo. En el mes de julio de 1986, en "Restos de Coral Island" (13), la poeta y "mi padre" miran desde un autobús "esa chatarra que se ve en la orilla" al recordar "aquel himno del pasado". Se atestigua la conexión afrocubana con "la proa de ese gran transatlántico / que dice mi padre era el Coral Island", cuya historia de amor es "una pasión desmoronada sobre dientes de perro y espuma de mar", una "pasión bien muerta, / fenecida". La "opción cero" aparece en el último poema, "Marina" (42), en el que una "cartomántica" observa el panorama de los barcos fondeados en el mar desde el malecón. Mientras espera la "opción cero" y la "caída de la tarde" le pasa por detrás un coche tirado por un caballo flaco, sin jinete y sin rumbo. Al repetir "caballo flaco" tres veces, Morejón enfatiza la escasez de los tiempos contemporáneos y se repite la connotación con el apodo popular de caballo, en este caso para Fidel Castro (Luis 42). De tal manera, el poemario enfrenta el momento en que el proyecto de nación ha perdido su dinámica anterior. En "Marina" no se menciona ningún otro color de manera explícita. Pero hay una indicación. La pamela de la cartomántica la conecta con "Los artesanos" (30), dedicado a la memoria de Lidia Lavallée con su atributo de "pamela única". Lavallée compuso mundos flotantes "en el silencio de la madrugada, / entre el aroma fiero de las comparsas, / sobre los tejados de Ayestarán / y el polvo de Juanelo".[14]

La madrugada como símbolo del arte popular festivo, de un mundo callejero que ama "la cábala y la piedrafina" invirtiendo cualquier orden jerárquico del momento, contrasta con el atardecer del proyecto de la nación cuando la opción cero. Otra vez se nota la importancia del colorido en los versos de Morejón. Ya explicamos la función del rojo como la indicación permanente de un cambio atmosférico, el que en "Dibujo" (47-48) consigue su marco adecuado. La referencia a la flaqueza de los tiempos se repite con otra figuración femenina. Al introducir una "jungla adversa", una alusión a "La Jungla" (1943) de Wifredo Lam que reprodujo la protuberancia de las formas femeninas como típica para la naturaleza antillana, vemos acercarse a una "negrita escuálida", compartiendo su universo de San Francisco de Paula con Ernest Hemingway que tenía allí una casa. No obstante, la negrita se distingue del autor norteamericano por su persistencia ante "los golpes mortales sin más ni más" y por "el deseo de vivir / a pesar / de" (48).

La jungla adversa es "verde, de un verde botella, de un verde mar, / de un verde acqua, de un verde cauce, monte de cristal ahumándose" (47) y este énfasis en el colorido es igual a la bahía "de azules y verdes" en "Paisaje célebre", o a la "Cotorra que atraviesa Manrique" con los "verdes y azules de su cuello" (46). Parece que la poeta adopta el concepto de Guillén

---

[14] "El colorido con que muchos artistas populares de los años sesenta decoraban sus piezas de papier-maché provenía, en gran medida, del sentido de color que en los rituales reclaman los dioses, tales como Changó, Yemayá, Ochún y Obatalá" (*Fundación de la imagen* 185).

quien "supo fundar la imagen del alma nacional creando una poética de la que son legítimos pilares el verde y el azul antillanos" (*Fundación de la imagen* 104). Cielo, mar y tierra, el cosmos de La Habana con su plato azul a la puerta celebran el reinado de Yemayá, la orisha del mar y de la maternidad universal. Su color azul actualiza lo femenino en relación con el transatlántico, lo cual se combina con el verde, un topos que suele aplicarse a la poesía (Walt Whitman, Julián del Casal, Lezama Lima) y a la vida vegetativa como inspiración natural. Por lo tanto, no es de sorprender que en "Sur" (20) resplandezcan las hojas verdes en la luz sobre un "atardecer tan conocido / como la palma de la mano". Y en el Vedado crecen los "álamos verdes" y las "raíces enormes de una ceiba / cubana / de hojas verdes, espesamente verdes" (40).

Los álamos y la ceiba figuran en el poema más largo de *Paisaje célebre*, "Ana Mendieta" (39-41), en que la caída constituye el motivo principal. Ana Mendieta (1948-1985) fue una artista cubana muy conocida en los círculos latinos de Nueva York. Nacida en La Habana, sus padres le enviaron a los Estados Unidos por razones políticas en 1961. Como estudiante de artes plásticas en Iowa, Mendieta inició una carrera como *body art performer* y solía explicar su vocación artística en términos de la separación de su país:

> I have been carrying out a dialogue between the landscape and the female body (based on my own silhouette). I believe this has been a direct result of my having been torn from my homeland (Cuba) during my adolescence. I am overwhelmed by the feeling of having been cast from the womb (nature). My art is the way I reestablish the bonds that unite me to the universe (Kuspit 51).

El modelo que Mendieta usó para sus obras era la silueta de su propio cuerpo. Compuso escenarios alrededor de árboles (el árbol de la vida) con barro, fuego, arena, rocas, follajes o agua.[15] Su interés en la santería y la mitología precolombina era muy marcado. De visita en Cuba en 1981 realizó un proyecto en el parque estatal de Jaruco, esculpiendo siluetas femeninas en las rocas del lugar, con el nombre de las diosas taínas (Clearwater).

Morejón, que conoció a Mendieta personalmente, inscribe estos datos en "Ana Mendieta". Menciona su muerte trágica al caer de la ventana de un rascacielos en Manhattan, y transforma esta caída en el vuelo de una golondrina que regresa al sur, a su casa en el Vedado. De esta manera, la muerte brutal —"esculpida tú misma en el cemento hóstil de Broadway", un desierto como "en los orfelinatos"— inicia el acto de la recreación de su cosmos con los cuatro puntos cardinales: arena y barro; agua; fuego; así como la flor de jazmín. Arena, barro, agua y fuego son los materiales con que Mendieta trabajó, mientras que el jazmín condecora la belleza y el buen olfato de su memoria. A lo largo de todo el poema se perciben las etapas diferentes del vuelo ("Ana, lanzada al vacío") logrando este efecto gracias al énfasis en las preposiciones. Ana cae "*desde* un balcón" donde solía mirar "*bajo* el balcón" pasar a la multitud en Manhattan. Como golondrina llega "*sobre* el balcón"

---

[15] Su hermana Raquelín recuerda que ella y Ana cantaron una canción cubana antigua que dice así: "En el tronco de un árbol una niña / grabó su nombre henchida de placer / y el árbol conmovido allá en su seno / a la niña una flor dejó caer [...] / Yo soy el árbol conmovido y triste / tú eres la niña que mi tronco hirió / yo guardo siempre tu querido nombre / y tú [...] y tú qué has hecho de mi pobre flor" (Mendieta 224).

de noble vocación habanera en el Vedado y sigue su viaje planeando como un papalote de *papier-maché* "*sobre* los techos rojos de las casonas del Cerro", cayéndose "*sobre* las raíces enormes de una ceiba cubana" para incorporarse "*sobre* las nubes ciertas" de Jaruco.

La repetición de las preposiciones (la cursiva es mía) sirven para indicar las estaciones del vuelo. La golondrina, inspirada por *Altazor o el viaje en paracaídas: Poema en VII cantos* del chileno Vicente Huidobro, identifica "Ana Mendieta" con la vanguardia poética a partir de 1918 (Costa). A su vez, el papalote de la madrugada pertenece al mundo de una artesanía popular que representa los mitos cotidianos y callejeros (Mosquera 1996). Pero estos mitos no carecen de un contenido político. La vanguardia cubana de los años treinta, un recuerdo infantil, se presenta en "Pogolotti", "un gran pintor cubano" (27-28). Marcelo Pogolotti, el creador del famoso "Paisaje cubano", realizó su obra en París bajo la influencia de Fernand Leger y otros pintores surrealistas (Martínez 161), en 1933, el año de la huelga general en Cuba y de la caída del dictador Gerardo Machado. El poema "Pogolotti", por lo tanto, se sitúa en un barrio con pequeñas fábricas en las cercanías del muelle donde "pasaban los estibadores sin empleo" (27). Las referencias a los estibadores y los cortadores de la caña, que se observan con regularidad en los versos de Morejón, continúan la tradición de Guillén, quien publicó su primer poema sobre "Caña" en el *Diario de la Marina*, en 1930. Su uso de las preposiciones —*junto*, *sobre*, *bajo*— en relación con la sangre —vida— que cuesta, puede haber servido de ejemplo a "Ana Mendieta", para darle su dinámica de vuelo hacia su país nativo que ha vivido toda una historia social de la plantación.

La vanguardia en "Pogolottti", por lo tanto, reside en "el pasillo umbroso de un museo / y el patio de los chivos" (28) celebrando la importancia de este pasado específico tanto en su arte oficial como en el mundo artesano de su santería. Se sugiere su omnipresencia en la memoria colectiva, y esta sugerencia está en la base de la "crónica desmayada / ante un árbol de las migraciones" (31). El árbol sembrado en el Vedado "invulnerable" se ve bordeado de los *frangipanis* "que, sin preguntar adónde vamos, / dan sombra al paso de los aventureros" y al "caminante", otra referencia a la triste fauna de Machado. Los *frangipanis* (*Plumeria alba y P. rubra)*, con una "flor extraña" y con un "desenfado en el espacio", aparecen como una vegetación "con aliento migratorio". Sus flores se llaman popularmente jazmines rojos, debido a su aroma, que otorga al árbol de los migrantes su aura de sombra chinesca, modernista, elegíaca.

El aura de los *frangipanis*, tan central para dar el tono elegíaco y modernista al *Paisaje célebre* de Morejón, está arraigado en la tristeza de despedirse de la migración al Norte. En este sentido, se explica la presencia del jazmín en el universo de golondrina de "Ana Mendieta", en el movimiento al revés regresando a Cuba. La significación de las flores vuelve a enfatizarse con las margaritas en "Figuración para Théophile Gautier" (25) y la dalia "ausente" en las manos de la cartomántica "Marina." Hace pensar en Federico García Lorca, el poeta de Granada "que hablaba con las dalias y las margaritas mientras clamaba por las cenizas de los negros flotando en el corazón de los sauces del Mississippi", en un puente en Manhattan el 31 de diciembre de 1990 (Morejón, *Pierrot y la luna* 57). García Lorca, asesinado a causa de su homosexualidad y actitud política, escribió el famoso verso: "Verde que te quiero verde" en su "Romance sonámbulo", una glosa del erotismo homoerótico. Este erotismo verde, en el caso de Morejón, obedece a las leyes femeninas. Pese a que en su poesía se habla tanto de hombres como de mujeres, se hace una distinción

de género. Los peces, en "Botella al mar" o la "Mujer con pescado" condecoran el acto de devorar almejas "con un placer casi prohibido" (23), o de devorar langostinos "de mi isla / en su sabor de fuego peregrino" (26). Si entendemos el acto de comer en su variante cubana, como una expresión para designar el acto sexual, un tema favorito de Lezama (*Oppiano Licario* 226-27), la poeta verde con pescado —símbolo de Yemayá— declara su condición lesbiana.

En este *Paisaje célebre*, con la "Mujer con pescado" (46), se condensa el tema elegíaco en "El café de los poetas" (44-45), donde "nos reunimos". Es el único lugar repleto de la música más diversa. Se escucha una canción de Patricio Ballagas frente al café, los dos trovadores tocan su tres y su laúd en la calle y un cochero pasa balbuceando una melodía napolitana. En esta atmósfera rítmica aparece una comadrita meciéndose y gozando "el olor del néctar negro de los braceros y de los cortadores de caña" antillanos. El buen olfato, tanto del café como de los hombres, va entremezclándose con alusiones a Julián del Casal y Théofile Gautier, por lo que la comadrita se desvanece y es reemplazada por una primera persona que, a su vez, se mece "dentro de un cuaderno escolar". Al encontrarse en esta posición, le descubre un turista, cuya cámara "nos detiene / ante la eternidad reencontrada". Haciendo referencia a la confusión entre el yo (poeta) y el nosotros-épico (comadrita) de la mujer negra, la autora insiste en el contraste entre una mirada desde fuera y otra, metida dentro del mismo escenario. La foto capta esta escena con delicadeza del *fin-de-siècle* del siglo XX, en que se plasma el paisaje habanero como "grabar el instante" (16), "mirando el mismo lente" (22), o viendo un dibujo "casi un daguerrotipo" (47). El cuaderno de Morejón es un libro de estampas, dibujos, grabados y daguerrotipos con las "hojas amarillas, fileteadas de oro" (45). La identidad de la comadrita ha sido anticipada en otros muchos momentos. En el boceto de la calle Manrique, al estilo del siglo decimonónico de Patricio Landaluze, se observa una "multitud, / en un vaivén de hamacas vivas", entre las que se aproximan "dos negras" con su "belleza natural" (42). Ya fueron representadas en *Richard trajo* como las dos "esclavas muy viejas" (41) y "las dos viejas" que disecaron dos pájaros / en algún sitio de un museo" (30). Sin embargo, sólo en el *Paisaje célebre* consigue la épica de la mujer negra su dimensión antillana. El "olor brujo vegetal a bahía hundida" (*Richard trajo* 59) se ha transformado en una naturaleza con el olor fresco a "Orégano" de un "ingenio antiguo de la Marie-Galante" (34), a zanahorias, berro y lechugas del mercado en la calle Manrique, y a "verde verbena" florida en los canteros domésticos (38).

Con todo este catálogo de motivos e influencias literarias es posible reconstruir el esfuerzo de Morejón para dar forma a la transformación de La Habana de 1967 a 1993. Las diferencias y las convergencias se muestran bien claras. En vez de una capital del Filin de la Revolución el lector toma conocimiento de una urbe antillana que celebra su épica poética de la mujer negra. En *Nación y mestizaje en la obra de Nicolás Guillén*, Morejón da su opinión sobre los antecedentes literarios. Es bastante crítica acerca de la libertad expresiva de Manzano y Plácido debido a su medio ambiente esclavista.[16] Esta situación cambia después de la abolición, al establecerse un periodismo que instruye a la población de color

[16] "Ambos atraviesan la trágica circunstancia de saberse mestizos, manumitados, de haber palpado en carne propia el caos moral de la esclavitud y de *no poder* expresar la realidad de sus vidas en su literatura" (*Nación y mestizaje* 156).

sobre su papel en la vida pública del país.[17] Su gran pionero es Juan Gualberto Gómez, el independentista incondicional. Con la página "Ideas de una raza" (1928-1931) de Gustavo Urrutia, en el *Diario de la Marina,* se agrega otra dimensión a este debate. Se discute el "problema negro" con contribuciones de los más diversos representantes de la población, además de dedicarse al arte y a la música afroamericana. Nicolás Guillén, a su vez, en "El camino de Harlem" llama la atención sobre la discriminación racial en los Estados Unidos rechazándola desde una posición social y proletaria, que luego desarrollará como la voz crítica de la nación antillana por antonomasia en su poesía.

Para Guillén, teniendo en consideración su protesta contra el Norte, la nación antillana cumple un papel prioritario. Morejón discute la diferencia entre Guillén y Aimée Césaire con respecto a este tema. Mientras que Guillén sólo puede imaginarse una universalidad cultural con la nación antillana como punto de arranque, para Césaire esta nación se le presenta como una "palpable evasión" que encuentra en Africa una geografía imaginada para sustentar la patria perdida (*Nación y mestizaje* 138-39). La autora dedica muchas páginas a la decepción de Césaire con Haití, un dilema que también Dash, en *The Other America*, trata con gran detalle. Recuerda su conferencia sobre "Poetry and Knowledge", leída en Haití en 1944, en la que Césaire se refirió al legado del modernismo en el Caribe. En esa ocasión argumentó que el Caribe y la América anglosajona del Norte representaban dos concepciones diferentes sobre la cultura y el desarrollo humano.[18] Al formular este legado específico del modernismo para el Caribe, en 1944, Césaire desconocía la trayectoria del modernismo hispanoamericano que ya lo había articulado a fines del siglo pasado. En este momento sitúa Morejón el legado cubano de la negritud modernista, equivalente del comienzo de la prensa negra combativa. Su "vendedor de periódicos" (42) en la calle Manrique representa este canal publicitario, según Benedict Anderson el fundamento de las *imagined communities* de las Américas. En Cuba afirma la participación constructiva de la población "de color" en el proyecto de la independencia, de la antigua nación y de la Revolución. Su tarea en los tiempos de la migración consiste en escribir esta "crónica desmayada", en un café de poetas que celebra toda la herencia mencionada anteriormente.

Al interpretar el modernismo elegíaco de la "crónica" como señal de la confrontación entre el Norte y "Nuestra América", hay que abordar un detalle más. En *The Other America*, Dash agradece a Edouard Glissant de Martinica sus ideas acerca de la opacidad antillana en relación con el francés. Glissant formula esta opacidad como estrategia resistente a la transparencia total y la globalización, en cuyo proceso la lengua créole resulta ser un instrumento vital.[19] Hemos constatado que en la obra de Morejón, fundamentada en la

---

[17] "A finales de este siglo se produce toda una prensa escrita por y para hombres negros y mulatos (de color), que aparte de realizar una labor educativa y gremial en favor de los ciudadanos que en aquel momento descendían de los viejos esclavos africanos, se afanaba por crear una conciencia nacional entre éstos, con el fin de engrosar y contribuir en la mejor de las disposiciones a la abolición de la esclavitud, que era un requisito fundamental en la consecución de la total independencia del yugo español" (Morejón, *Nación y mestizaje* 176).

[18] "Césaire is arguably suggesting in 1944 that the Caribbean and Anglo-Saxon America represent two irreconcilably different notions of culture and human development" (Dash 63).

[19] "Within the poetics of the creole language, Glissant discovers the persistent detour toward opacity that is a vital instrument in resisting transparency and universalization. Creole is a particularly fertile

sonrisa barroca de Lezama, la lengua créole no desempeña ningún papel. La autora recuerda que Fernando Ortiz, al comentar la poesía de Guillén en los años treinta, le reprochó su hispanidad como pérdida de la autencidad afrocubana proponiéndole escribir en la lengua del bozal (*Nación y mestizaje* 160). Por su parte, la autora desmiente esta proposición señalando que Guillén toma "la lengua del conquistador y la vira al revés" (318). Al referirse a "El apellido. Elegía familiar", escrito por Guillén en París, Berlín, La Habana y Brasil de 1951 a 1953, que trata precisamente de esta cuestión, Morejón elogia su *Diario que a diario* como "uno de los libros más audaces" (*Fundación de* 313) de la literatura cubana al respecto. Está claro que intenta seguir los pasos de su maestro-ancestro, al incorporar la metáfora neobarroca latinoamericana. De esta forma, se da a conocer como una poeta vanguardista hispanoamericana negra, que mantiene una distancia reflexiva ante su proyecto de nación pero que no tiene la menor duda acerca de la legitimidad de su existencia antillana.

BIBLIOGRAFÍA

Abudu, Gabriel A. "Nancy Morejón's *Mutismos*: The Philosophical and Ethical Foundation of her Poetic Discourse". *Afro-Hispanic Review* 15/1 (1996): 12-21.

Afro-Hispanic Review 15/1 (1996). Número dedicado a Nancy Morejón.

Aloof, Judy. "Nancy Morejón". *Hispamérica*. Revista de literatura XXV/73 (1996): 47-58.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres: Verso, 1991.

Barnet, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. La Habana: Academia de Ciencias de Cuba, 1966.

Barradas, Efraín. "Nancy Morejón o un nuevo canto para una vieja culebra". *Afro-Hispanic Review* 15/1 (1996): 22-28.

Bengelsdorf, Carollee. "[Re] Considering Cuban Women in a Time of Troubles". *Daughters of Caliban. Caribbean Women in the Twentieth Century*. Consuelo López Springfield, ed. Bloomington: Indiana University Press, 1997. 228-55.

Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva postmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.

_____ "Three Words toward Creolization". *Caribbean Creolization. Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature, and Identity*. Kathleen M. Balutansky y Marie Agnès Sourieau, eds. Miami: University Press of Florida, 1998. 53-61.

Captain-Hidalgo, Yvonne. "The Poetics of the Quotidian in the Works of Nancy Morejón". *Callaloo: A Journal of African-American and African Arts and Letters* 10/4 (1987): 596-604.

Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.

_____ *El reino de este mundo*. [1949]. Barcelona: Seix Barral, 1980.

_____ *Concierto barroco*. México: Siglo XXI, 1974.

---

area of investigation for Glissant because it is not a traditional language but the product of contact; consequently, it best reflects the pattern of camouflage, subterfuge, and displacement of meaning that exists in that unstable frontier between the official and the unofficial, the foreign and the local" (Dash 153).

Clearwater, Bonnie (ed.). *Ana Mendieta. 1948-1985. A Book of Works.* Miami Beach: Grassfield Press, 1993.

Cordones-Cook, Juanamaría. " Voz y poesía de Nancy Morejón". *Afro-Hispanic Review* 15/1 (1996): 66-71.

Costa, René da. "Altazor". *Lectura crítica de la literatura americana. Vanguardias y tomas de posesión.* [1984]. Saúl Sosnowski, ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1997. 147-69.

Dash, Michael J. *The Other America. Caribbean Literature in a New World Context.* Charlottesville: University Press of Virginia, 1998.

García Lorca, Federico. *Obras completas.* Madrid: Aguilar, 1963.

Gates Jr., Henry Louis. *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism.* Nueva York: Oxford University Press, 1988.

Glück, Gustav. *Pieter Brueghel le Vieux.* París: Ed. Hyperion, 1939.

González, Reynaldo. *Contradanzas y latigazos.* La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1983.

Grötsch, Kurt. "Sozialistischer Alltag und soziale Poesie bei Nancy Morejón". *Die Legitimation der Alltagssprache in der modernen Lyrik.* Harald Wentzlaff-Eggebert, ed. Erlangen: Universität Erlangen-Nürnberg, 1984. 113-34.

Helg, Aline. *Our Rightful Share. The Afro-Cuban Struggle for Equality, 1886-1912.* Chapel Hill y Londres: The University of North Carolina Press, 1995.

Howe, Linda S. "The Fluid Iconography of the Cuban Spirit in Nancy Morejón's Poetry". *Afro-Hispanic Review* 15/1 (1996): 29-34.

Huidobro, Vicente. *Altazor.* [1931]. Madrid: Visor, 1978.

James, Cyril Lionel Robert. *The Black Jacobins. Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution.* [1938]. 2 ed. rev. Nueva York: Vintage Books, 1989.

Kuspit, Donald. "Ana Mendieta. Autonomous Body". *Ana Mendieta.* Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996. 35-63.

Kutzinski, Vera M. *Sugar's Secrets. Race and the Erotics of Cuban Nationalism.* Charlottesville: University Press of Virginia, 1993.

Lezama Lima, José. *La expresión americana.* [1957]. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

_____ "Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglo XVIII y siglo XIX)". *La cantidad hechizada.* [1966]. La Habana: Ed. Unión, 1970. 143-88.

_____ *Poesía Completa.* Barcelona: Seix Barral, 1975.

_____ *Oppiano Licario.* César López, ed. Madrid: Cátedra, 1989.

Luis, William. The Politics of Aesthetics in the Poetry of Nancy Morejón. *Afro-Hispanic Review* 15/1 (1996): 35-43.

Martí, José. *Diarios.* Prólogo de Guillermo Cabrera Infante. Barcelona: Galaxia Guttenberg, 1997.

Martínez, Juan A. *Cuban Art & National Identity. The Vanguardia Painters 1927-1950.* Gainesville: The University Press of Florida, 1994.

Mendieta, Ana. *Ana Mendieta.* Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996.

Mendieta, Raquel. "Childhood Memories: Religion, Politics, Art". *Ana Mendieta.* Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 1996. 223-228.

Moraña, Mabel. "Para una relectura del barroco hispano-americano: problemas críticos e historiográficos". *Lectura crítica de la literatura americana. Inventarios, invenciones y revisiones.* [1989]. Saúl Sosnowski, ed. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996. 653-63.

Morejón, Nancy. *Richard trajo su flauta y otros argumentos.* La Habana: Ed. El Puente, 1967.

_____ *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén.* La Habana: Casa de las Américas, 1974.

_____ *Parajes de una época.* La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1979.

_____ *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén.* La Habana: Ed. Union, 1982.

_____ *Octubre imprescindible.* La Habana: Ed. Unión, 1983.

_____ *Cuaderno de Granada.* La Habana: Casa de las Américas, 1984.

_____ *Piedra pulida.* La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1986.

_____ *Fundación de la imagen.* La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1988.

_____ *Paisaje célebre.* Caracas: Fundarte, 1993.

_____ "Las poéticas de Nancy Morejón". *Afro-Hispanic Review* 15/1 (1996): 6-9.

_____ "Pierrot y la luna. Divertimento. 31 de Diciembre de 1990". *Afro-Hispanic Review* 15/1 (1996): 56-58.

_____ *Elogio y paisaje.* La Habana: Ed. Unión, 1996.

Mosquera, Gerardo. "Elegguá at the (post?) modern crossroads. The presence of Africa in the visual art of Cuba". *Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art.* Arturo Lindsay, ed. Washington/London: Smithsonian Institution Press, 1996. 225-58.

Nourbese-Philip, M. "Race, Space, and the Poetics of Moving". *Caribbean Creolization. Reflections on the Cultural Dynamics of Literature, and Identity.* Kathleen M. Balutansky y Marie Agnès Sourieau, eds. Miami: University Press of Florida, 1998. 129-154.

Rivera-Valdés, Sonia. "Celebración para un siete de agosto". *Afro-Hispanic Review* 15/1 (1996): 10-11.

Rosario-Sievert, Heather. "Nancy Morejón's Eye / I: Social and Aesthetic Perception in the Work of Nancy Morejón". *Afro-Hispanic Review* 15/1 (1996): 44-49.

RoseGreen-Williams, C. "Re-writing the History of the Afro-Cuban Woman: Nancy Morejón's 'Mujer Negra'". *Afro-Hispanic Review* 8/3 (1989): 7-13.

Salkey, Andrew. *Havana Journal.* Middlesex: Penguin Books, 1971.

Sarduy, Severo. *Barroco.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.

Smart, Ian. "Nancy Morejón as Guillén's Mujer Nueva". *Afro-Hispanic Review* 15/1 (1996): 50-55.

Valdés, Zoé. *Te di la vida entera.* Barcelona: Planeta, 1996.