‘UNA POESÍA TRASCENDIDA EN HISTORIA’:
LAS POÉTICAS DE LA (RE)ESCRITURA DE LA HISTORIA EN
LA OBRA DE NANCY MOREJÓN

POR

PAULA SANMARTÍN
California State University, Fresno

*The meaning of the past is intelligible
and meaningful in terms of the present
understanding; it is thus with all historical
understanding.*

Karl J. Weintraub, “Autobiography and
Historical Consciousness” (826)¹

El énfasis asignado al estudio de la historia en la Cuba posrevolucionaria ha llevado a críticos como Catherine Davies a afirmar que el país ha internalizado “su propia historicidad” (*Place* 3). En los primeros años de la Revolución, el entonces líder Fidel Castro afirmó en su discurso “Palabras a los intelectuales” (1961), que la Revolución Cubana se estaba convirtiendo en “el acontecimiento más importante de este siglo para la América Latina, en el acontecimiento más importante después de las guerras de la independencia que tuvieron lugar en el siglo XIX”. Tras establecer una relación entre las luchas del país durante la época colonial y la Revolución de 1959, Castro se lamentó por no haber podido ser testigo personal y participante activo en las guerras por la independencia. En referencia a este motivo, el dirigente cubano remarcó en sus palabras a escritores y artistas cubanos que estos tenían la oportunidad no sólo de ser testigos vivientes de la Revolución, sino de participar en el proceso histórico al escribir sobre éste. De esta forma, la Revolución estableció como una de las funciones del escritor revolucionario el contribuir a la reescritura de la historia cubana para poder, utilizando

¹ “El significado del pasado es inteligible y significativo en relación a cómo se comprende desde el presente: sucede así con todo entendimiento histórico”. (Las traducciones de citas al español son mías; cuando se traducen directamente frases breves del inglés entre comillas, la cita original no aparece por limitaciones de espacio.)

las palabras del intelectual afrocubano Walterio Carbonell, “clarificar nuestro pasado histórico” (22).²

Si se pretende analizar la reescritura de la historia nacional que ha tenido lugar en Cuba tras la Revolución, es imprescindible establecer primero la forma en la que la ideología revolucionaria interpreta la Revolución como proceso histórico, conectando las luchas del presente con las del pasado revolucionario. Damián Fernández señala dos distintas perspectivas históricas que se emplean en la descripción de la Revolución como un evento histórico. La primera considera la Revolución como “la culminación lógica de la historia cubana”, “el resultado moral de décadas de inmoralidad”, mientras que la segunda promueve la idea de la *tabula rasa* que describe cómo una nueva nación con una historia nueva nació “tras hacer borrón y cuenta nueva” en 1959. A pesar de la aparente oposición de estas perspectivas, los dos presupuestos analíticos podrían unirse dentro de una misma lectura de la historia cubana, si consideramos que en las sociedades revolucionarias, como arguye Fernández, “la continuidad es tan poderosa como el cambio” (166-67). A lo largo de la historia del país se ha empleado una dialéctica similar de “continuidad y cambio” para incluir de manera diferente el tema de la raza dentro de la construcción de la identidad nacional en la literatura cubana.

En la época actual, la defensa que la Revolución hace de la teoría del mestizaje continúa promoviendo el ideal de una nación homogénea en su heterogeneidad, así como la importancia del componente africano en la historia de la nación. No obstante, a pesar de cierto reconocimiento oficial de las cruciales contribuciones históricas de los afrocubanos, todavía existen lagunas en la historiografía cubana. En la introducción a su obra *Afro-Cuban Voices*, Pedro Pérez Sarduy señala que, a pesar de la importancia del tema de la raza en la historia del país, hasta la década de los ochenta no había “historias de raza” en Cuba (33). En este sentido, un movimiento menor dentro de la historiografía cubana actual estudia la perspectiva del esclavo basándose en documentos sobre la participación de éste en procesos judiciales.³ A pesar de las importantes aportaciones de autores afrocubanos desde el siglo diecinueve en la escritura de la historia de la población negra y mulata en Cuba, se observa todavía escasez en el número de estudios publicados por historiadores afrocubanos sobre este tema, y algunos como Walterio Carbonell sufrieron encarcelamiento en los primeros años de la Revolución por sus

² La importancia que la Revolución pone en las versiones historiográficas puede ser simbolizada por la autodefensa que hizo Castro cuando era juzgado por los ataques al Moncada en 1953. En su discurso Castro empleó motivos y argumentos retóricos que hacían referencia a las guerras de independencia del siglo diecinueve, y sus últimas palabras a los jueces fueron: “¡Condenadme! ¡No importa! ¡La historia me absolverá!” (*Historia* 108).

³ Ver textos como *La esclavitud desde la esclavitud: la visión de los siervos* (1996) de Gloria García Rodríguez y “Demandas judiciales de las esclavas en el siglo XIX cubano” (1996) de Digna Castañeda Fuertes.

críticas a la insuficiente consideración de las contribuciones afrocubanas dentro de la historia nacional.

Como explicamos antes, el gobierno revolucionario hizo un llamamiento a diferentes sectores de la intelectualidad cubana, además de los historiadores, a participar en la reescritura de la historia. Dos de los géneros más cultivados por escritores cubanos para hacer una revisión de la historia cubana son el testimonio y la poesía, y en éste último destaca por la inclusión de una fuerte perspectiva histórica en su obra, la poeta afrocubana Nancy Morejón. Ganadora del Premio Nacional de Literatura, y discutiblemente la poeta afrocubana más reconocida hoy en día, Morejón es licenciada en lengua y literatura francesas por la Universidad de La Habana. Reconocida también como lingüista, traductora y ensayista, Morejón ha viajado frecuentemente fuera de Cuba para hablar de su escritura. Entre sus obras más destacadas se encuentran *Richard trajo su flauta y otros argumentos* (1967), *Parajes de una época* (1979), y *Octubre imprescindible* (1984). La autora también ha escrito y editado dos volúmenes sobre la obra del poeta nacional de Cuba, Nicolás Guillén, que fue su amigo y mentor. En el presente Morejón ocupa un puesto oficial dentro de la institución cultural Casa de las Américas en La Habana.

Morejón ha mencionado con frecuencia su interés personal en la historia: “Siempre me ha parecido misteriosa la relación de la Historia con el individuo. Cualquier historia personal merece atención e integra el cuerpo histórico de una comunidad, de un país o una nación” (Cordones-Cook, “Voz” 69). Al recibir el Premio Nacional de Literatura en 2001, Morejón proclamó de nuevo su interés en una historia individual y colectiva: “me ha importado la Historia en letras grandes y me importó la historia de las abuelas pequeñas”.⁴ Por otro lado, al reflexionar sobre la historiografía cubana, la poeta ha expresado que todavía hay mucho más por descubrir y reflexionar sobre la historia de la esclavitud y la población negra en Cuba, y que para que el cubano aprenda más sobre estas situaciones es fundamental enseñar la historia basándose en los valores del heroísmo (“Grounding” 166).

A lo largo de este ensayo voy a examinar una breve selección poética de Nancy Morejón con el fin de analizar la visión que la autora ofrece de la historia. Además de sus poemas, haré uso de comentarios realizados por Morejón en sus ensayos críticos o pronunciados en entrevistas, algunas de ellas conmigo. Esta inclusión es intencional e implica un reconocimiento de la necesidad de recuperar la voz crítica de la poeta a la hora de hacer un análisis de su escritura, teniendo en cuenta la complejidad de su obra y de la situación del artista ante el Estado en Cuba. Numerosos críticos han intentado clasificar a Morejón bajo denominaciones como prorrevolucionaria, feminista o neonegrista pero, aunque la autora se ha pronunciado sobre la gran importancia que tienen la Revolución

⁴ Discurso pronunciado el 12 de febrero del 2002 en la Feria del Libro de La Habana. Ver bibliografía.

y los conceptos de raza y género en su obra, ha evitado ser encasillada bajo una única denominación.⁵

En un artículo sobre Revolución y diáspora en la obra de escritoras afrocubanas, expliqué que la poesía de estas autoras puede ejemplificar la “dialógica de la diferencia” y la “dialéctica de la identidad” con el/los otro/s que caracterizan la subjetividad y el discurso de la mujer negra, según la crítica afroamericana Mae Gwendolyn Henderson (121).⁶ Henderson explica que el múltiple y complejo posicionamiento desde el que la mujer negra habla produce en su escritura un discurso simultáneo de diferencia e identidad con los discursos dominantes y subdominantes.⁷ Siguiendo estas mismas ideas, mi análisis de la obra de Morejón demuestra cómo la autora revisa la historia de Cuba en un proyecto dominado por las interacciones entre las nociones de mito e historia, historia nacional e historia privada, y luchas del presente y del pasado histórico. Además, en su escritura Morejón proporciona un papel central a la mujer negra que contribuye a reinscribir a ésta última en la historia cubana. Este análisis servirá para demostrar que aunque la obra de Morejón constituye una revisión de narrativas oficiales monolíticas del pasado, está simultáneamente inscrita dentro y fuera del proyecto historiográfico oficial del presente. De esta forma, la apropiación y transformación que la autora hace de los discursos de la diáspora y la Revolución, y del papel de la mujer negra en la historia, la hacen partícipe de la dialéctica entre continuidad y cambio que caracteriza la interpretación de la historia por la Revolución.

POETIZACIÓN DE LA HISTORIA: MITOS E HISTORIAS FUNDACIONALES

En su análisis de la obra de Morejón, DeCosta-Willis caracteriza a la autora como una escritora con un profundo entendimiento de la historia cubana. Describiendo las diferencias y similitudes que existen entre un/a poeta y un/a historiador/a, DeCosta-Willis arguye que el/la poeta “interpreta” la historia, usando símbolos para transformar eventos históricos en expresiones universales de la humanidad del hombre (“Orishas” 108).

⁵ En mi entrevista con la poeta, Morejón afirmó: “no milito ni con mi ego”, en referencia a su pertenencia a alguna asociación. Del mismo modo se expresó al hablar de las obras de autoras afrocubanas: “no tenemos un programa”.

⁶ Ver mi artículo “‘National’ Poetry? Diaspora and/or Transculturation in the Representation of National Identity in the Work of Black Cuban Women Poets.”

⁷ En su ensayo, Henderson menciona lo siguiente: “through the multiple voices that enunciate her complex subjectivity, the black woman writer not only speaks familiarly in the discourses of the other(s), but as Other she is in contestorial dialogue with the hegemonic dominant and subdominant or ‘ambiguously (non)hegemonic’ discourses” [“a través de múltiples voces que enuncian su compleja subjetividad, la escritora negra no sólo se expresa familiarmente en los discursos del otro-a/os-as, sino que como Otro/a se encuentra en un diálogo contestatario con los discursos hegemónicos dominantes y los discursos subdominantes o ‘ambiguamente no-hegemónicos’”] (120).

Esta diferenciación podría relacionarse con el modo en el que los conceptos de mito e historia han sido con frecuencia usados como términos tanto opuestos como paralelos. Sin duda, el concepto de mito es complejo de clarificar: ha sido definido como historia o narración, con frecuencia asociado con aspectos religiosos (historias sagradas), y relacionado con creencias populares y una conciencia colectiva. En su uso del término, autores de diferentes disciplinas, en especial la literatura, han presentado una relación muy cercana entre los conceptos de historia y mito, y esto ocurre de manera frecuente en la obra de escritores latinoamericanos y caribeños.

En este sentido, el crítico caribeño Édouard Glissant comenta que el vínculo más antiguo entre historia y literatura está expresado a través del mito (*Caribbean Discourse* 71), y en su estudio *Myth and History in Caribbean Fiction* (1992), Barbara Webb defiende que ambos mito e historia no son modos de expresión literaria que se excluyen mutuamente (3). Webb indica que algunos autores caribeños han utilizado los modelos arquetípicos del mito para escapar de los “efectos alienantes” de la historia (3). De forma similar, Roberto González Echevarría explica en *Myth and Archive* que el interés de la ficción latinoamericana en la historia de Latinoamérica y el mito se comprende si se considera que los mitos se centran principalmente en el tema de los orígenes (6). Para González Echevarría la historia americana ha sido narrada en el lenguaje del mito para poder representar la historia del otro (21).

Indudablemente una de las áreas de estudio más importantes en la literatura poscolonial es la revisión que muchos autores hacen de la historia oficial a través de géneros como poesía, ensayo y novela. En momentos de grandes cambios políticos y transiciones históricas, adquiere particular importancia la cuestión de la búsqueda de orígenes históricos, uno de los temas característicos del mito. Las palabras de González Echevarría sobre la importancia del mito en la ficción hispanoamericana pueden extenderse al campo de la poesía si consideramos cómo Morejón discute el uso del mito en el Caribe en el capítulo titulado “Presencia del mito en el Caribe”, dentro de su colección de ensayos críticos *Fundación de la imagen* (1988). Tras presentar el mito como una característica fundamental en la formación de la historia caribeña, la autora concluye que esta presencia del mito ha dado como resultado la aparición de “una poesía trascendida en historia” (176). En su búsqueda de un lenguaje que le permita participar en la reescritura de la historia en su poesía, Morejón recurre a la utilización de mitos, participando así en el proceso de “mitopoesis”, donde se recrean mitos antiguos a través de textos literarios.⁸

Susan Willis señala dos problemas en el énfasis que los autores latinoamericanos y caribeños ponen en el uso del mito en sus obras: la posibilidad de que sus textos sean

⁸ Para un análisis del término, ver el estudio del mito en la literatura moderna en la obra de Harry Slochower, *Mythopoesis: Mythic Patterns in the Literary Classics* (1970).

marginalizados como obras exóticas o interpretados como obras que reafirman los errores ideológicos que la cultura dominante tiene sobre el Tercer mundo (250). Sin embargo, en numerosos estudios de la poesía de Morejón, los críticos parecen evitar estos peligros al emplear una combinación de elementos históricos y míticos para describir cómo la autora inscribe a la mujer negra en “un proceso mítico-histórico” (Davies, “Writing” 42), aludiendo a la presencia de “raíces históricas y míticas” (Cordones-Cook, Introducción 45), y a la unión de “especificidad” y “lirismo mítico” (Geisdorfer-Feal 27), en la obra de Morejón. De forma similar, el presente ensayo interpreta cómo la poesía de Morejón presenta una dialéctica discursiva entre una experiencia mítica de la historia y las íntimas vivencias de una historia concreta y cotidiana. Al discutir las temáticas de su discurso poético, la autora ha proclamado: “nunca he podido echar a un lado la especificidad de cada día, de cada instante” (Cordones-Cook, “Voz” 69). Así, en un gran número de los poemas de la autora cubana se nos muestra la vida interior de individuos que no ocupan un lugar destacado en la historia oficial, aunque sus figuras estén a menudo ligadas a la creación de una mitología de orígenes nacionales. De este modo, Morejón escribe sobre héroes y mártires humildes y anónimos que representan el sufrimiento de muchos en poemas como “Negro” (*Piedra pulida*) y “Breve canción del guerrillero” (*Cuaderno de Granada*).

Sin embargo, la autora también ha escrito poemas sobre figuras heroicas de la Revolución, cuyo sacrificio en la búsqueda de la autodeterminación nacional los transforma en personajes míticos. Éste es el caso de Abel Santamaría en “Una rosa” y de Camilo Cienfuegos en “Mitologías” (*Parajes de una época*). El primer poema se centra en la figura de Abel, que aparece sin apellido, uno de los líderes del ataque al Moncada el 26 de julio de 1953 que inició la Revolución. Gracias al detalle de los ojos en el jardín, podemos reconocer a esta figura histórica cuyos ojos fueron arrancados en un proceso de tortura por el régimen de Fulgencio Batista al que se enfrentaban los revolucionarios. Este dato histórico aparece entremezclado con imágenes cotidianas como la de “un niño que baila el dulce aire de julio”, mientras simultáneamente la figura de Abel cobra carácter mítico y simbólico, cuando los ojos producen el crecimiento de una rosa en el jardín (*Looking* 126).

En el segundo poema, la voz poética describe cómo una comunidad se relaciona con la figura de Cienfuegos, identificado bajo el nombre propio de Camilo, uno de los comandantes más conocidos en la lucha revolucionaria, quien murió misteriosamente durante un vuelo sobre el mar, y cuyo cuerpo nunca pudo ser encontrado. Willis opina que naturaleza y mito están entrelazados en la última estrofa del poema para crear “una zona donde héroe, comunidad e historia se unen” (254):

Oh pueblo mío de nubes.
Oh, pueblo suyo el que lo halla
con una flor silvestre,

amable,
 deshojable,
 lanzada a la intemperie
 sobre este mar de las mitologías. (*Looking* 132)

Al igual que ocurría en el primer poema, estos versos señalan la fluidez de la lucha entre lo concreto y lo simbólico en la creación de mitos: el hecho histórico de la muerte en el mar de Cienfuegos se une al “encuentro” que tiene el pueblo con su cuerpo en el “mar” de las mitologías.

De acuerdo con Willis, la palabra “mitologías” en el último verso del poema se refiere a opiniones y rumores, en oposición al singular “mito” que alude al entendimiento que un pueblo tiene de sí mismo dentro de la historia (254). Sin embargo, en *Fundación Morejón* emplea el vocablo “mitos” para poder referirse a la pluralidad y mestizaje que caracterizan la identidad caribeña (178). Entre estos mitos, la poeta destaca los que se derivan de los mitos Yoruba que han sido transmitidos a través de tradiciones orales. Mantener memorias vivas a través de una tradición oral es considerado un medio de transmisión de la cultura afrocubana, y la misma poeta ha señalado la importancia de las tradiciones orales como fuente de su poesía (Morejón, “Poéticas” 8). En este sentido se puede leer en la representación de figuras heroicas muertas un paralelismo con la adoración de muertos que caracteriza la mitología africana. Así, Patricia González relaciona la importancia de este tema en la obra de Morejón con la imagen africana de los *eggún-gun*, “los muertos vivientes”, los espíritus de los ancestros que continúan guiando a sus protegidos en la tierra en su vida diaria (955). Los poemas de Morejón ejemplifican la influencia de las raíces del pasado nacional en el futuro del país: en esta historia poscolonial de encuentros y desencuentros aparecen nuevos mitos a través del fenómeno de la transculturación.

MITOS TRANSFORMATIVOS: HISTORIA DE LA TRANSCULTURACIÓN EN EL CARIBE

En la consideración del concepto de mito en Cuba se dan con frecuencia referencias a raza y cultura al tratar de la posibilidad de lograr una unidad poscolonial de diferentes culturas. En su estudio de los discursos diaspóricos y transnacionales en la poesía de Guillén, Monika Kaup habla del “mito utópico” de síntesis racial de una Cuba que se considera a sí misma homogénea en el mestizaje (88). Por su parte, Nancy Morejón explica que el mito demuestra la importancia de la influencia africana en Cuba, convirtiéndose en una forma fundamental para el país de pensar a través de imágenes (“Cuba” 941). La autora hace referencia a esta mezcla de culturas dentro de la identidad nacional a través del concepto de la “transculturación”, que según Morejón incluye el estudio del fenómeno del mito como algo “interminablemente sugestivo” (“Cuba” 941). El término “transculturación” fue empleado por el antropólogo cubano Fernando

Ortiz en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) para describir las dinámicas del intercambio cultural en la situación colonial como un intercambio a dos bandas que culmina con la creación de una nueva cultura. En *Fundación*, Morejón menciona la afirmación de Ortiz, “[L]a verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones” (99), para destacar el hecho de que las historias y tradiciones orales de origen africano forman parte del proceso histórico que ha dado origen a la nación cubana (180).

En su uso del término, Morejón enfatiza que la transculturación implica “una interacción constante” (*Fundación* 188), y afirma asimismo que la nación cubana se distingue de otras naciones caribeñas y latinoamericanas debido a su intento de crear una nación que sea homogénea en su heterogeneidad, y se caracterice por “un fin político común, la Revolución Cubana” (190). Al insistir de este modo en la particular experiencia cubana del fenómeno de la transculturación, el discurso poético de Morejón enlaza el pasado histórico diaspórico y el presente cubano revolucionario para discutir mitos de orígenes que reconocen y resaltan la especificidad de la experiencia nacional. Este enlace se puede apreciar en “Mujer negra” (*Parajes de una época*), probablemente el poema más antológico de Morejón, que hace uso del proceso histórico como un elemento estructural para reescribir los más importantes momentos de la historia de Cuba desde el punto de vista de una mujer afrocubana: la travesía, la plantación, las guerras de independencia y la Revolución Cubana. Al presentar la participación de la protagonista como un elemento común en todas las épocas, el poema conecta las luchas por la independencia del pasado (“y cabalgué entre las tropas de Maceo”) y la lucha revolucionaria del presente (“bajé de la Sierra/ para acabar con capitales y usureros”) (*Looking* 202). El poema puede ser leído en conjunción con las dos lecturas históricas que coexisten sobre la Revolución como un nuevo comienzo y/o el final de una larga lucha, como vimos al comienzo de este ensayo. De este modo, Cuba aparece simultáneamente como el principio de un proceso histórico y como el final de un pasaje que comenzó en África.

Críticos como DeCosta-Willis han destacado la importancia del discurso revolucionario por encima de la herencia africana de la protagonista del poema, señalando como un hecho significativo que la narrativa no comienza en África, y además termina en Cuba con la defensa del comunismo (“Meditations” 5): “Iguales míos, aquí los veo bailar/ alrededor del árbol que plantamos para el comunismo./ Su pródiga madera ya resuena” (*Looking* 202). Sin embargo el poema tampoco empieza en Cuba, sino en “la travesía”, un espacio intermedio que puede corresponder a la primera etapa del proceso de transculturación. En “Mujer negra” Morejón muestra la transculturación como un proceso evolutivo, introduciendo una conciencia diásporica donde principio y fin son igualmente importantes como símbolos del fenómeno. No es una revisión radical de la historia cubana porque enfatiza la continuidad de las luchas nacionales por la independencia promovida por la reescritura de la historia oficial que lleva a cabo la

Revolución. Los cambios significativos que ofrece la visión de la historia en el poema son la reevaluación del papel de la mujer negra en el movimiento de liberación, y la interacción de los discursos de Revolución y diáspora.

De acuerdo con Rose Green-Williams, la imagen de la protagonista en "Mujer negra" puede ser contrastada con el sentimentalismo de la literatura cubana antiesclavista (191). Al revisar la imagen de la mujer esclava como un objeto victimizado de la historia con su presentación de una participante activa en la lucha, Morejón crea protagonistas que "hacen historia". Pero debemos preguntarnos si esta imagen se aleja de una interpretación mítica para ser definida en un contexto histórico como afirma Rose Green-Williams (188), o si por el contrario el final de "Mujer negra" añade dimensiones míticas a la historia de la protagonista femenina (Davies, "Writing" 37). En mi opinión, el poema ejemplifica de nuevo la interacción entre mito e historia dentro de la poesía de Morejón. Por una parte "Mujer negra" presenta ciertos aspectos característicos del mito, incluyendo una búsqueda de orígenes basados en una historia de violencia, y un final que señala la capacidad de creación y renovación común en los mitos: "Aquí volví a nacer" (*Looking* 202). Además, la misma protagonista participa en diferentes etapas históricas que se extienden durante siglos, como si de una heroína mítica se tratara. Sin embargo, es preciso señalar que cada una de estas épocas es evocada a través de eventos históricos particulares, y el único nombre propio que aparece en este poema es el de Antonio Maceo, el general mulato que lideró la lucha por la independencia en el siglo diecinueve cubano. De igual forma, el poema menciona la experiencia de abuso sexual sufrido por la esclava, lo que contribuye a desmitificar el origen del mestizaje con el que se define la nación: "Bordé la casaca de su Merced y un hijo macho le parí/ mi hijo no tuvo nombre" (*Looking* 200).

En cuanto al segundo tema, los últimos versos del poema establecen una conexión entre la Cuba revolucionaria y África a través de la madera resonante del árbol del comunismo, que nos recuerda al tambor africano como medio de comunicación e identificación con la identidad africana. Varios estudiosos de la obra de la autora cubana, como Dellita Martin-Ogunsola, han argüido que Morejón intenta reconciliar en sus poemas dos visiones opuestas de la historia basadas en conceptos diferentes (224). Al debatir qué discurso histórico privilegia la autora, africanía o Revolución, con frecuencia ambos son vistos como punto de partida y de llegada, respectivamente, de un proceso histórico del africano en Cuba. Sin embargo, esta dinámica se puede resolver en una dialéctica donde las dos narrativas coinciden en su identificación como puertos de llegada y/o destino, destacando la importancia del pasado en la construcción de una identidad nacional. La poesía de Morejón elude enfrentar el tema de una africanía universal contra el marxismo, dado que el poema muestra la especificidad de la diáspora. De acuerdo con Morejón, el fenómeno de la nación no puede separarse del concepto de diáspora ("Grounding" 163).

En este sentido es también fundamental notar que muchos de los poemas de Morejón transcurren en el mar, un espacio intermedio entre Cuba y África. González caracteriza a Morejón como hija de Yemayá, diosa de las aguas, y de la Revolución Cubana: una identidad híbrida que vive en el mar (959). En su poema “Mundos” (*Piedra pulida*), la voz poética explica que habita entre los dos puntos de un barco, entre dos culturas, utilizando el motivo del agua que nos habla de movimiento constante: “viejo mundo el que amo/ nuevo mundo el que amo/ mundos, mundos los dos, mis mundos” (*Looking* 290). Morejón describe el uso de los espacios geográficos del mar y el monte como manifestaciones de imaginación mítica comúnmente usados en el arte y literatura caribeños (*Fundación* 183). Sin embargo, en otro ejemplo de la dualidad entre historia y mito presente en la obra de la poeta, estas referencias míticas simbolizan a su vez espacios históricos concretos en la historia de liberación nacional: la travesía (mar), y la revolución y las luchas en la época colonial (monte).

ENLAZANDO PRESENTE Y PASADO: HISTORIA INDIVIDUAL Y NACIONAL

Este movimiento entre dos mundos, África y Cuba, no es solamente espacial sino temporal, reconectando con el pasado africano dentro del contexto del nuevo mundo. Como ya mencionamos anteriormente, el discurso de la Revolución hace referencia al siglo diecinueve para explicar las luchas revolucionarias del siglo veinte, y el discurso de la diáspora une el pasado de África con el presente de nuevas naciones. Sería importante definir aquí si la conexión entre presente y pasado dentro de estas narrativas se presenta en la obra de Morejón como ciclos históricos o míticos. Los mitos se caracterizan por su atemporalidad universal, por lo que no hacen referencia a un momento histórico particular. En su análisis de “Mujer negra”, Mariela Gutiérrez opina que el tiempo no es un aspecto crucial en el poema porque la protagonista no puede recordar cuándo fue forzada a abandonar su tierra natal (211). Como Gutiérrez, otros críticos han explicado que la violencia del momento traumático en que la protagonista es arrancada de África ofusca su memoria, y cuando se acerca a la tierra, su memoria se hace más aguda, menos frágil.

Sin embargo, en los primeros versos del poema que hacen referencia al momento traumático de la travesía, la esclava recuerda a través de otro tipo de memorias, por ejemplo olfativas: “todavía huelo la espuma del mar que me hicieron atravesar” (*Looking* 200). De hecho, la protagonista cuando habla del periodo histórico de su vida en África, elige utilizar la palabra “acaso”: “Acaso no he olvidado ni mi costa perdida, ni mi lengua ancestral” (*Looking* 200). De igual modo, cuando llega el momento de rebelarse y luchar por la liberación en Cuba, recurre a historias épicas de sus antepasados africanos como motivación: “a cuanta epopeya mandinga intenté recurrir./ Me rebelé” (*Looking* 200). El hecho de que el poema muestre el dilema de la voz poética entre recordar u olvidar el pasado puede difuminar las diferencias entre las luchas raciales del presente y del

pasado. Aunque podemos considerar que esa “ofuscación” de diferencias está causada por restricciones oficiales sobre la discusión del tema racial en Cuba, también nos sugiere una identidad femenina continua, “que fluye de la historia al futuro” (Geisdorfer-Feal 27). De esta forma, el poema aplica simultáneamente la atemporalidad de los mitos mientras se inscribe en momentos históricos particulares.

Al unir la historia del individuo con las luchas épicas de sus ancestros, estos versos enlazan a su vez la historia individual y nacional. En su estudio sobre el carácter “interlocutorio” de la escritura de la mujer negra, Henderson arguye que sus textos constituyen al mismo tiempo un diálogo entre ser y psique y ser y sociedad (119). Según DeCosta-Willis, el estilo de Morejón le permite a ésta mediar con éxito el espacio entre el sujeto negro y la sociedad cubana (“Orishas” 102). Al introducir a la mujer negra como protagonista de la historia cubana, Morejón redefine sus experiencias presentes a través de una revisión del pasado, lo que ayuda a descubrir el impacto que ese pasado tiene en el presente del país.

En su explicación sobre la creación de “Mujer negra”, la propia autora hace referencia a la relación entre la protagonista del poema y la realidad de la autora en la Cuba contemporánea cuando describe un encuentro soñado entre ambas: “[L]a 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 años 70” (“Poéticas” 7). El acto mismo del renacimiento que aparece en el poema une pasado y presente, historia individual y colectiva: la idea de metamorfosis, de renacer y redención, se refiere tanto a la figura de la protagonista como a la de una nueva nación que busca adquirir una identidad propia. En el poema “Renacimiento” convergen de nuevo la historia de la mujer (negra) y la nación para describir a una identidad híbrida, hija de Yemayá, y recreada o renacida gracias a la Revolución:

Hija de las aguas marinas,
dormida en sus entrañas,
renazco de la pólvora
que un rifle guerrillero
esparció en la montaña
para que el mundo renaciera a su vez,
que renaciera todo el mar,
todo el polvo,
todo el polvo de Cuba. (*Where the Island* 30)

Varios poemas autobiográficos de Morejón muestran esta continuidad entre el pasado y presente haciendo referencia a una genealogía matrilineal donde se percibe la herencia africana, como es el caso de “Madre” (*Piedra pulida*), “Presente Brígida Noyola” y

“Presente Ángela Domínguez” (*Richard trajo su flauta*). La misma continuidad aparece en otros poemas escritos en primera persona como “Mirar adentro” (*Piedra pulida*), donde la voz poética, tras examinar su mundo interior, experimenta en el presente dolores de un pasado de esclavitud: “Del siglo dieciséis data mi pena/ y apenas lo sabía/ porque aquel ruiseñor siempre canta en mi pena” (*Looking* 160). Por otra parte, en el poema “Persona” la voz poética recurre a su pasado histórico para cuestionarse su relación con una colectividad negra femenina. Esta voz dubitativa que busca autodefinirse hace pensar en la dislocación del sujeto diaspórico y en el papel de la mujer negra en la historia, pero a la vez muestra una identidad que progresa y evoluciona, con historias que se entrelazan.

¿Toda mi piel será la mía
o me han devuelto a cambio
los huesos y la piel de otra mujer
cuyo vientre ha marcado otro horizonte,
otro ser, otras criaturas, otro dios? (*Looking* 206)

Haciendo referencia al estudio de Harry Slochower sobre mitopoesis, Webb explica que en el uso moderno de la mitopoesis el protagonista, caracterizado como masculino, desafía el orden establecido y debe superar un autoexamen antes de convertirse en agente de su comunidad (62).⁹ Los poemas de Morejón muestran el dilema que subyace en la utilización de la mujer negra como imagen representativa de la nación cubana, a la vez que señalan la problemática a la que se enfrentan autoras afrocubanas cuando se plantean qué lenguaje y/o discurso utilizar para revisar su historia de opresión.

¿DISCURSO DEL “AMO”? REINSCRIBIENDO LA VOZ DE LA MUJER NEGRA EN LA HISTORIA

Varias autoras afroamericanas que han participado en la reescritura de la historia de la mujer negra en su país, se han planteado cómo dar voz a las protagonistas esclavas de sus novelas en un mundo en el que éstas eran silenciadas. Toni Morrison y Sherley Ann Williams, en *Beloved* (1987) y *Dessa Rose* (1986) respectivamente, muestran las dificultades de encontrar un nuevo lenguaje dentro y fuera de las novelas que no pueda ser considerado una imitación del “discurso del amo”. Richard Jackson ha comentado que en la obra de las escritoras afrohispanas la recreación de la vida “íntima” de la esclavitud es un tema frecuente (“Remembering” 135). En este sentido, Morejón ha buscado desarrollar un nuevo lenguaje en sus textos literarios para interpretar la historia desde el punto de vista de la esclava. Al descubrir en “Mujer negra” la experiencia histórica traumática del abuso sexual, a menudo oculta en la relación entre amo y esclava, la

⁹ Ver Slochower, *Mythopoesis* 22.

poeta decide utilizar la elipsis y la referencia velada en lugar de un lenguaje de protesta. La desmitificación de una mitología de orígenes que se esconde bajo el proceso de mestizaje y transculturación aparece representada también en el poema “Amo a mi amo” (*Octubre imprescindible*), donde se observa la vida interior de la esclava protagonista a través de una (re)visión de su rutina diaria. En este poema, a diferencia de “Mujer negra”, la voz poética no asume una postura de distancia emocional característica del historiador, sino que introduce la duda y la ambigüedad en la perspectiva colonialista sobre la relación entre amos y esclavos.

Conrad James afirma que en su reconstrucción del pasado de la esclava en el tiempo verbal presente, el poema “Amo a mi amo” conecta dos momentos históricos, el movimiento de independencia de Cuba en el siglo diecinueve y la lucha revolucionaria de mediados del siglo veinte (168). El uso de la primera persona y la ausencia de nombres convierte a la voz poética en una representante simbólica de una colectividad (DeCosta-Willis, “Orishas” 110). Por otro lado, el juego con el doble significado de la palabra “amo” como sustantivo que significa “dueño”, y como presente en primera persona del singular del verbo amar, muestra la conflictiva relación de amor y sumisión entre la esclava y el amo con el que mantiene una relación sexual y que subyuga a los esclavos en la plantación. Este doble sentido sugiere las diferentes interpretaciones que pueden darse en la escritura de la historia según el punto de vista y el lenguaje utilizado por los que participan en la reconstrucción de ésta.

La misma ambigua relación es aparente en la autorrepresentación del sujeto protagonista, cuya resistencia y dualidad psíquica reconstruye imágenes esencialistas de las relaciones entre amos y esclavas. Tras recibir información de parte de los guardieros sobre el maltrato de los esclavos en la plantación, la protagonista despierta a la verdad de su relación con preguntas con las que se cuestiona su servidumbre: “¿Por qué le sirvo?” (*Looking* 196). La palabra “guardiero” no sólo hace referencia a una figura de vigilancia en las puertas de entrada a la plantación, sino al que mantiene viva la tradición y cultura africana. La corrección de una narrativa oficial aparece apoyada por el rechazo que la protagonista expresa hacia la lengua del opresor:

Taño la vihuela y de su garganta salían
coplas sonoras, como nacidas de la garganta de Manrique.
Yo quería haber oído una marímbula sonar.
Amo su boca roja, fina
de donde van saliendo palabras
que no alcanzo a descifrar
todavía. Mi lengua para él ya no es la suya. (*Looking* 196)

El final del poema muestra a la protagonista viéndose a sí misma como en un sueño acuchillando a su amo, “desollándole como a una res sin culpa” (*Looking* 196). Aunque

algunos críticos describen esta imagen como un despertar de la esclava, la frase “res sin culpa”, además de presentar al amo en una posición similar a las de las figuras de sacrificio en tradiciones Yoruba, puede referirse a los ambiguos sentimientos de identificación y diferencia con el amo que experimenta la esclava en su búsqueda de una identidad propia. De esta forma, cuando la esclava reemplaza el verbo “amo” por “maldigo” para explicar su cambio de sentimientos, no rechaza directamente a la persona de su amo, sino la vestimenta con que él la ha (en)cubierto, así como su propio cuerpo y corazón: “maldigo .../ estos senos de piedra que no pueden ni siquiera amamantarlo;/ este vientre rajado por su látigo immemorial;/ este maldito corazón” (198). El sonido de los tambores al final del poema hace referencia a la llamada ancestral del lenguaje africano que ahora ella sí escucha, aunque parece que en sueños. Sin embargo, el sonido de las campanas que resuenan ofrece una doble interpretación: se empleaba para llamar a los esclavos para volver al trabajo y también para señalar una rebelión de esclavos. Por ello, los últimos versos pueden señalar tanto un despertar para la esclava como una vuelta a la realidad, lo que nos lleva a preguntarnos si es éste un discurso revisionista donde descubre un lenguaje que se opone a la voz del amo, o un discurso que presenta cómo se entrecruzan las voces de amo y esclava.

Martin-Ogunsola habla de un discurso de liberación en la obra de Morejón, describiendo cómo la poeta “muerde la lengua del conquistador para crear nuevos íconos y mitos” (228). La corrección del discurso oficial y de la “voz del amo” aparece también en “Hablando con una culebra” (*Octubre imprescindible*), que en principio parece revisar el famoso poema de Nicolás Guillén “Sensemayá: canto para matar una culebra” (*West Indies, Ltd.*) sobre un ritual de origen africano.¹⁰ En el poema de Morejón, la voz poética interpela a la serpiente y se identifica con los sufrimientos que ésta tiene por la maldición bíblica: “A ti también te dieron con un palo /[...] y te echaron una maldición que hasta hoy hicieron cumplir” (*Looking* 174). Esta voz parece corresponder a la de la autora, ya que menciona el nombre de la madre de la poeta, y la compara con la serpiente: “No digas tú que en la hora de la queja/ fuiste más poseedora que Angélica, mi madre” (174). Efraín Barradas llama a la serpiente la “heroína del poema” (“Nancy Morejón” 25), y la relación que el poema establece entre serpiente y mujer negra, algo que ya aparecía en poemas de los autores negristas de la década de los veinte y treinta, podría mostrar una imagen de rebelión ante la injusticia siguiendo el ritual de origen africano del que antes hablábamos.

Sin embargo, la unión de las figuras de mujer y serpiente en el poema ofrece asimismo una revisión del mito del Génesis, donde ambas serpiente y mujer son castigadas por su violación de los mandatos del Señor. De esta forma, el texto reinscribe una rebelión

¹⁰ Para un análisis de este poema como una alegoría de la necesidad de libertad y una imagen de metamorfosis, ver el capítulo “Nicolás Guillén’s Chronicles” en el libro de Vera Kutzinski, *Against the American Grain*.

femenina en la historia: “grita, golpea, rebélate” (*Looking* 174). Simultáneamente, el poema alienta a la serpiente/mujer negra a rechazar el discurso del amo: “desoye la oración y la sorda palabra del Señor” (174). La heroína de Morejón en el poema confronta la alienación desafiando la ideología hegemónica, mientras ataca mitos de género que se encuentran inmersos en discursos históricos masculinos. En su revisión del mito asociado con la Ley del padre, la voz poética reclama el papel de la mujer negra como autora de su propia historia.

CONCLUSIÓN: ELEGUA EN LA ENCRUCIJADA

There's nothing wrong with incorporating mythologies (of any kind, from Greek to Hindu) into your writing, so long as you know they are a literary device.

Morejón, “Towards a Poetics of the Caribbean”¹¹

De acuerdo con Barradas, en “Hablando con una culebra” Morejón continúa el trabajo de intelectuales cubanos que revisan la historia después de la Revolución, pero desde una perspectiva feminista (26). El caso del “poeta nacional” y mentor de Morejón, Nicolás Guillén, destaca entre un gran número de escritores afrocubanos que muestran conciencia histórica en sus textos. Es en su obra *El diario que a diario* (1972) donde el poeta afrocubano “desmitifica muchas apreciaciones históricas”, en palabras de Morejón (*Fundación* 118). Haciendo uso de prosa poética, Guillén simula en su libro un periódico que recuenta la historia de Cuba desde las guerras de la independencia del siglo diecinueve hasta el presente. *El diario* desmitifica el dramático contenido del pasado mientras revisa las versiones ofrecidas por la prensa oficial durante la época de la esclavitud.

En su análisis del uso de la historia en la obra de Guillén, Vera Kutzinski explica cómo Guillén revisa la historia americana con un nuevo lenguaje que contradice la imagen de América proyectada por los europeos, y muestra la confrontación entre historia y mito. Para ello, Guillén vuelve la historia del revés, revierte papeles históricos y presenta a las figuras negras como personajes ausentes en la historia de la esclavitud. De acuerdo con Richard Jackson, al hacer a sus esclavos blancos Guillén presenta “una nueva y perturbadora perspectiva” sobre la historia de la esclavitud negra en Cuba (“Afro-Hispanic” 259). Para este crítico, la reversión de papeles y símbolos, la inversión

¹¹ “No hay problema con incorporar mitologías dentro de tu escritura (de cualquier tipo, desde griega a hindú), mientras sepas que son un recurso literario.”

irónica y la falta de un centro son variaciones de la misma estrategia usada por autores negros para crear y simultáneamente educar al lector (260).

En *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén* (1980), Morejón recuerda que Fernando Ortiz, al comentar la poesía de Guillén de los años treinta, le reprochó su hispanidad como una señal de pérdida de la autenticidad afrocubana, proponiéndole escribir sus poemas en lengua bozal. La autora critica esta proposición de Ortiz señalando que Guillén “toma la lengua del conquistador y la vira del revés” (318). El proyecto de Morejón ofrece una nueva forma de “darle la vuelta al lenguaje del amo”, a través de la relación dialéctica entre historia y mito, con la protagonista femenina funcionando como mediadora entre fuerzas conflictivas en la historia y cultura caribeñas. En su obra la autora establece una subjetividad femenina negra rebelde en el contexto de una Cuba posrevolucionaria, mostrando una aproximación alternativa al concepto de historia así como diferentes modos de participar en el proceso histórico. Hasta que su trabajo apareció, la figura de la mujer negra había sido objeto de discursos ahistóricos a menudo apoyados por una ideología racista que frecuentemente la presentaban como un símbolo estético y cultural. Por el contrario, la poeta afrocubana introduce a la mujer negra como protagonista activa de la historia cubana, redefiniendo sus experiencias en el presente a través de una revisión del pasado. Al establecer conexiones entre figuras arquetípicas del pasado y su persona, Morejón se involucra en la historia al representarla como una conciencia colectiva y como experiencia vivida.

En el proceso de escribir esta historia, la autora intenta redescubrir algunas figuras míticas y, aunque su intención es demostrar que se precisa una investigación más profunda, el énfasis que pone en el heroísmo de estas figuras puede producir como resultado creaciones que contradigan la articulación de una historia marcada por las rupturas y la discontinuidad. Además de ello, en su empleo del mito, Morejón puede ser sospechosa de apoyar una mitología de origen en la representación de África como una identidad esencializada. Sin embargo, Morejón evita estos dilemas presentando una tensión no resuelta: en su intento de reconstruir la historia de la nación cubana, los textos participan de una dialéctica de integración y diferencia, continuidad de tradición y visión de futuro.

Shirley Jackson arguye que los mitos no solamente sirven para realzar memorias colectivas, sino también para crear puentes necesarios para unir grupos diferentes (265). Al analizar la obra de Morejón, DeCosta-Willis ha observado la importancia de Elegua, dios de las encrucijadas, la figura traviesa “who manifests the ‘occult and enigmatic power’ of the writer, the power to unify opposites, to resolve paradoxes, to mediate distances” (“Orishas” 287).¹² Por mi parte, quisiera argüir por la inclusión de esta deidad seminal

¹² “[...] que manifiesta el ‘poder oculto y enigmático’ del escritor, el poder de unir opuestos, de resolver paradojas, de mediar distancias.”

de la religión de origen africano en Cuba para interpretar la visión que presenta Morejón sobre la historia cubana. Lorna Williams ha comentado que Elegua permite que el texto "inscriba lo indeterminado bajo una apariencia sincrética de certeza" (139). Como mito esencial de la Cuba transculturada, Elegua puede conectar los modos en que Morejón comienza un diálogo con los discursos de(l) otro(s) a través de su escritura, como interlocutora cuyo múltiple posicionamiento le permite simultáneamente hablar desde y a "la posición del otro" (Henderson 119). La autora revisa la historia de Cuba y de la protagonista afrocubana en una obra que puede ser leída como un texto en transición, producto de tensiones dialécticas entre activa resistencia y heroísmo callado, historia cotidiana y mítica, historia privada y colectiva, una historia que oscila entre explicar el pasado y definir el presente, pero que siempre presenta en definitiva una identidad negra femenina y una identidad nacional, en constante movimiento y evolución.

BIBLIOGRAFÍA

- Anim-Addo, Joan, ed. *Framing the Word. Gender and Genre in Caribbean Women's Writing*. Londres: Whiting and Birch, 1996.
- Barradas, Efraín. "Nancy Morejón o un nuevo canto para una vieja culebra". *Afro-Hispanic Review* 15/1 [Número especial sobre Nancy Morejón] (1996): 22-29.
- Carbonell, Walterio. *Crítica: Cómo surgió la cultura nacional*. La Habana: Yaka, 1961.
- Castañeda Fuertes, Digna. "Demandas judiciales de las esclavas en el siglo XIX cubano". *Temas* 5 (1996): 60-65.
- Castro, Fidel. *La historia me absolverá*. La Habana: Ciencias Sociales. Instituto Cubano del Libro, 1973.
- _____. *Palabras a los intelectuales*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1961. <www.min.cult.cu/historia/palabras.doc>. 27 jun. 2011.
- Cordones-Cook, Juanamaría, ed. Introducción. *Looking Within/Mirar adentro: Selected Poems/Poemas escogidos, 1954-2000*. Detroit: Wayne State UP, 2003. 18-63.
- _____. "Voz y poesía de Nancy Morejón". *Afro-Hispanic Review* 15/1 [Número especial sobre Nancy Morejón] (1996): 60-71.
- Davies, Catherine. *A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth-Century Cuba*. Londres: Zed Books, 1997.
- _____. "Writing the African Subject: The Work of Two Cuban Women Poets". *Women: A Cultural Review* 4/1 (1993): 32-48.
- DeCosta-Willis, Miriam, ed. "Meditations on History: The Middle Passage in the Afro-Hispanic Literary Tradition." *Afro-Hispanic Review* 22/1 (2003): 3-12.
- _____. "Orishas Circling Her House: Race as (Con)Text in Morejón's Poetic Discourse." *Black Women Diasporas. Moving Beyond Boundaries*. Vol. II. Carole Boyce Davies, ed. New York: New York UP, 1994. 97-111.

- _____. *Singular Like a Bird: The Art of Nancy Morejón*. Washington, DC: Howard UP, 1999.
- Fernández, Damián J. "Politics and Romance in the Scholarship in Cuban Studies." *Latin American Research Review* 39/2 (2004): 164-77.
- García Rodríguez, Gloria. *La esclavitud desde la esclavitud: la visión de los siervos*. México: Centro de Investigación Científica "Ing. Jorge L. Tamayo," 1996.
- Geisdorfer Feal, Rosemary. "Reflections on the Obsidian Mirror: The Poetics of Afro-Hispanic Identity and the Gendered Body." *Afro-Hispanic Review* 14/1 (1995): 26-32.
- Glissant, Édouard. *Caribbean Discourse: Selected Essays*. J. Michael Dash, trad. Charlottesville: UP of Virginia, 1989.
- González, Patricia E. "Yoruba Vestiges in Nancy Morejón's Poetry." *Callaloo* 28/4 (2005): 952-66.
- González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Durham: Duke UP, 1998.
- Green-Williams, Rose. "Re-writing the History of the Afro-Cuban Woman: Nancy Morejón's 'Mujer Negra'." *Singular Like a Bird. The Art of Nancy Morejón*. Miriam DeCosta-Willis, ed. Washington, D.C.: Howard UP, 1999. 187-200.
- Guillén, Nicolás. *El diario que a diario*. La Habana: UNEAC, 1972.
- _____. *West Indies, Ltd*. La Habana: Úcar, García y Cía, 1934.
- Gutiérrez, Mariela. "Nancy Morejón's Avenging Resistance in 'Black Woman' and 'I Love My Master': Examples of a Black Slave Woman's Path to Freedom." *Singular Like a Bird. The Art of Nancy Morejón*. Miriam DeCosta-Willis, ed. Washington, D.C.: Howard UP, 1999. 209-19.
- Henderson, Mae Gwendolyn. "Speaking in Tongues: Dialogics, Dialectics, and the Black Women's Literary Tradition." *Reading Black, Reading Feminist: A Critical Anthology*. Henry Louis Gates, ed. New York: Meridian, 1990. 116-42.
- Jackson Richard. "Afro-Hispanic Literature: The New Frontier of Avant-Garde Criticism." *Callaloo* 38 (1989): 255-60.
- _____. "Remembering the 'Disremembered': Modern Black Writers and Slavery in Latin America." *Callaloo* 13/1 (1990): 131-144.
- Jackson, Shirley. "When Nancy Dreams." *Singular Like a Bird. The Art of Nancy Morejón*. Miriam DeCosta-Willis, ed. Washington, D.C.: Howard UP, 1999. 263-74.
- James, Conrad. "Patterns of Resistance in Afro-Cuban Women's Writing: Nancy Morejón's 'Amo a mi amo'." *Framing the Word. Gender and Genre in Caribbean Women's Writing*. Joan Anim-Addo, ed. Londres: Whiting and Birch, 1996. 159-168.
- Kaup, Monika. "'Our America' That Is Not One: Transnational Black Atlantic Disclosures in Nicolás Guillén and Langston Hughes." *Discourse* 22/3 (otoño 2000): 87-113.
- Kutzinski, Vera M. *Against the American Grain. Myth and History in William Carlos Williams, Jay Wright and Nicolás Guillén*. Baltimore: John Hopkins UP, 1987.

- Martin-Ogunsola, Dellita. "Africanity and Revolution: The Dialectics of Ambivalence in the Poetry of Nancy Morejón." *Singular Like a Bird. The Art of Nancy Morejón*. Miriam DeCosta-Willis, ed. Washington, DC: Howard UP, 1999. 223-243.
- Morejón, Nancy. *Cuaderno de Granada*. La Habana: Casa de las Américas, 1984.
- _____. "Cuba and its Deep Africanity." *Callaloo* 28/4 (Fall 2005): 933-951.
- _____. Discurso de aceptación del Premio Nacional de Literatura 2001. Feria Internacional del libro. Ministerio de Cultura. La Habana. 12 feb. 2002. <www.afrocubaweb.com/nancymorejon.htm>. 12 dic. 2010.
- _____. *Fundación de la imagen*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- _____. "Grounding the Race Dialogue." Conversation with Pedro Pérez Sarduy. *AfroCuban Voices: On Race and Identity in Contemporary Cuba*. Pedro Pérez Sarduy y Jean Stubbs, eds. Gainesville: UP of Florida, 2000. 162-69.
- _____. *Looking Within/Mirar adentro: Selected Poems/Poemas escogidos, 1954-2000*. Juanamaría Cordones-Cook, ed. Detroit: Wayne State UP, 2003.
- _____. *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*. La Habana: Unión, 1980.
- _____. *Octubre imprescindible*. La Habana: Unión, 1982.
- _____. *Parajes de una época*. La Habana: Letras Cubanas, 1979.
- _____. *Piedra pulida*. La Habana: Letras Cubanas, 1986.
- _____. "Las poéticas de Nancy Morejón." *Afro-Hispanic Review* 15/1 [Número especial sobre Nancy Morejón] (1996): 6-9.
- _____. *Richard trajo su flauta y otros argumentos*. La Habana: Unión, 1967.
- _____. "Towards a Poetics of the Caribbean." Alan West-Durán, trad. *World Literature Today* 76/3-4 (verano/otoño 2002): 52-53.
- _____. *Where the Island Sleeps Like a Wing*. Kathleen Weaver, ed. y trad. San Francisco: Black Scholar, 1985.
- Morrison, Toni. *Beloved*. New York: Knopf, 1987.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Jesús Montero, 1940.
- Pérez Sarduy, Pedro. "Race and the Politics of Memory in Contemporary Black Cuban Consciousness." *Afro-Cuban Voices: On Race and Identity in Contemporary Cuba*. Pedro Pérez Sarduy y Jean Stubbs, eds. Gainesville: UP of Florida, 2000. 1-38.
- _____. y Jean Stubbs, eds. *Afro-Cuban Voices: On Race and Identity in Contemporary Cuba*. Gainesville: UP of Florida, 2000.
- Sanmartín, Paula. "'National' Poetry? Diaspora and/or Transculturation in the Representation of National Identity in the Work of Black Cuban Women Poets." *MaComère* 8 (2006): 67-93.
- _____. Entrevista personal con Nancy Morejón. Junio 2002.
- Slochow, Harry. *Mythopoesis: Mythic Patterns in the Literary Classics*. Detroit: Wayne State UP, 1970.

- Webb, Barbara. *Myth and History in Caribbean Fiction: Alejo Carpentier, Wilson Harris, and Edouard Glissant*. Amherst: U of Massachusetts P, 1992.
- Weintraub, Karl J. "Autobiography and Historical Consciousness." *Critical Inquiry* (CI) 1/4 (1975): 821-48.
- Williams, Lorna. "The Revolutionary Feminism of Nancy Morejón." *Singular Like a Bird. The Art of Nancy Morejón*. Miriam DeCosta-Willis, ed. Washington, D.C.: Howard UP, 1999. 131-52.
- Williams, Sherley Ann. *Dessa Rose*. New York: William Morrow, 1986.
- Willis, Susan. "Wresting History from Myth." *Literature and Contemporary Revolutionary Culture: Journal of the Society of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures* 1 (1984-85): 247-56.