

ANTÍLOPES Y BOZALES:
NANCY MOREJÓN O EL NEGRISMO COMO POESÍA SIN ADJETIVOS

POR

EFRAÍN BARRADAS
University of Florida

I. SANTA BÁRBARA BENDITA

Hace unas seis décadas en México, la entonces popular bailarina y actriz cubana, María Antonieta Pons, una de las llamadas “reinas del trópico”, filmó su decimoctava película, *Ángel o demonio* (1947). Uno de sus peores filmes y, por ende, una de las joyas del *camp* latinoamericano. A los personajes de esta película les falta por completo motivaciones psicológicas o sociológicas que expliquen su comportamiento y, por ende, que justifiquen la trama. Por ejemplo, la protagonista sólo se caracteriza por la inconsistencia moral y sentimental de todas las mujeres malvadas del cine mexicano del momento, de todas las *femme fatale* que lo pueblan. Por otro lado, a los hombres, o mejor, al protagonista masculino del filme lo domina y lo explica la obsesión de los que están ciegamente enamorados.

Esta interpretación de las motivaciones de los personajes de esta película —o la ausencia de ellas (para evitar la repetición de “misma”)— quizás nos ayude a entender la escena en la que la misma culmina. En ella, el personaje de Pons, finalmente acorralado por un caudillo que mucho recuerda a las caricaturas de Pancho Villa y con quien la protagonista había coqueteado y a quien había engañado repetidas veces, se entrega a éste para salvar con su sacrificio al buen hombre locamente enamorado de ella y quien la había seguido y sacrificado todo por su amor. Sin motivación alguna y ante una fogata que debió haber puesto en peligro los interiores de los Estudios Chuburusco, donde se rodó la cinta, el personaje encarnado por Pons desafinadamente canturrea y espléndidamente baila un fogoso himno a Changó. Esta incongruente evocación a Santa Bárbara por un personaje que se suponía fuera una niña bien mexicana, blanca, de provincia y recién salida de un convento de monjas, resulta tan inverosímil o más falsa aún que los cánticos a Babalú Ayé o San Lázaro interpretados en el programa de la televisión estadounidense en la década siguiente por ese otro cubano, diseminador del negrismo a pesar suyo, Desi Arnaz.

II. DEL BOLERO MODERNISTA A LA BALADA AFROCUBANA

Evoco a las legendarias figuras de María Antonieta Pons y del marido de Lucille Ball para recalcar un punto de importancia sobre la historia del negrismo hispanoamericano, el que podríamos llamar negrismo clásico, según se concreta en la poesía afroantillana y que para algunos investigadores –Fernández de la Vega y Pamies son un caso ejemplar– supuestamente desaparece en la década de 1940. Pero esa visión del movimiento es falsa ya que esta temática continúa viva en Hispanoamérica, aunque a veces bajo capas de inautenticidad y exageración que la transforman en ejemplos de kitsch y, en el mejor de los casos, en muestras de puro *camp*. Por ello, y muy correctamente, Vera M. Kutzinski, una de las más recientes historiadoras de este movimiento, establece que “the poetry of Afro-Antilleanism, no matter how conservative and ‘inauthentic’ it may seem today, did set an important precedent for writers from other Hispanic American countries” (174). En otras palabras, el negrismo pudo bajar a puntos estéticos inesperados pero, en verdad, nunca murió, nunca desapareció.

Una tendencia común entre los críticos e historiadores de nuestras letras es descartar la producción negrista antillana, y su repercusión en Hispanoamérica como moda pasajera, que produjo obras de mérito innegable, sobre todo en la poesía de Luis Palés Matos, Nicolás Guillén y Manuel del Cabral pero, esta producción también desencadenó una ola de imitaciones de segunda, de tercera y hasta de cuarta, como se encarnan, en cierta medida, en los cantos de Pons y Arnaz, y que se nutrieron de clisés culturales sobre el negro y su cultura. Pasó con el negrismo lo mismo que con el modernismo: su estética, entre otras cosas, desembocó en boleros, baladas y canciones que aparentemente nada tienen que ver con los principios estéticos de estos respectivos movimientos. Pero al negrismo, al contrario que al modernismo, muchas veces se le juzga por esos productos obviamente terciarios pero que mantuvieron vivas, entre los consumidores de cultura popular, imágenes del negro que tenían sus raíces en obras que nada tenían de kitsch. Es como si al modernismo, en vez de evaluarlo por la obra de José Martí, Rubén Darío y Julián del Casal lo juzgáramos por tarjetas postales comerciales o poemas provincianos. En otras palabras, visto desde una perspectiva englobante que considera una amplia diversidad de productos culturales, no podemos decir, como muchas veces se ha dicho, que el negrismo hispanoamericano desapareció en la década de 1940, de la misma forma que el modernismo no dejó de existir con la muerte de Darío en 1916.

III. EL NEONEGRISMO

En la cultura hispanoamericana el negrismo se transforma, a veces bajo capas de incongruencia y mal gusto, pero sobrevive a pesar de ello. Pero en la década de 1970 vuelve a surgir un marcado interés por este tema en nuestras letras. Las razones



de ese resurgimiento son complejas y comienzan a ser debatidas entre los críticos e historiadores literarios. Para mí, fue la Revolución Cubana la influencia más efectiva detrás de la reaparición del interés por el negrismo. Sé que otros estarán en desacuerdo conmigo, pero ésta es cuestión para debatirse en otro momento. Por ahora, sólo pido que se acepte que a partir de la década de 1970, como efectivamente apunta Kutzinski, se publican antologías, aparecen revistas, se fundan instituciones, se organizan congresos de escritores y reuniones de artistas, todos con la finalidad de fomentar y estudiar otra vez más el aporte de las culturas africana y neoafricana en nuestros países. La contribución de nuevos escritores que entonces comienzan a publicar constata el resurgimiento del negrismo. Por ejemplo, la obra del dominicano Norberto James, del nicaragüense David MacField, de la costarricense Eulalia Bernard, de la colombiana Yvonne América Truque, de la boricua Mayra Santos-Febres, del cubano Miguel Barnet, así como el redescubrimiento de un pasado afrohispanico olvidado, que incluye, por ejemplo, la relectura de la obra del boricua Arturo Schomburg y la revaloración de la producción del colombiano Manuel Zapata Olivella en sus sendos países de origen, entre muchos otros y otras, nos permiten hablar sin miedo a equivocarnos de un neonegrismo, aceptemos o no ese término para denominar ese resurgimiento del interés por nuestra negritud.

Una de las figuras centrales, si no la central, en ese movimiento es la de la cubana Nancy Morejón, a quien la misma Kutzinski llama “the most prolific and widely known of the new generation of Afro-Hispanic poets” (182).

IV. ENTRE LEZAMA Y GUILLÉN

Nancy Morejón tenía sólo tres años cuando Nicolás Guillén publicó *El son entero*, libro que para algunos marca la desaparición del negrismo clásico antillano. Ese libro apareció en 1947, el mismo año en que María Antonieta Pons filmó *Ángel o demonio*. No sé si de niña Morejón llegó a ver a la rumbera, compatriota suya, en esta cinta o en alguna otra de sus películas ya clásicas. (Supongo que así tuvo que ser pues Pons era famosa no sólo en México sino en toda Hispanoamérica, donde se consumía fervorosamente el cine mexicano del momento.) Pero sí sé que las primeras lecciones de negrismo que recibió Morejón no le llegaron a través del cine mexicano que tuvo que haber visto en La Habana de su infancia sino por vías de la cultura popular habanera en la que se crió. La poeta misma declara cuál fue su escuela primaria y principal en cuanto a la cultura neoafricana caribeña, cuando rememora su infancia en su barrio habanero: “Me deleitaba oyendo a los negros viejos, a los ñañigos 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” (“Voz” 62).



El mundo neoafricano caribeño es parte esencial de su persona y, por ende, de su poesía. Pero ésta se funda y se construye a partir de sus amplias lecturas y de sus estudios literarios: Morejón nada tiene de poeta primitiva ni ingenua. Ella misma ha señalado en varias ocasiones las diversas raíces que sustenta su labor literaria. Los poetas románticos cubanos, especialmente Gertrudis Gómez de Avellaneda, y Rimbaud, a quien leyó tempranamente en su adolescencia, sirven de sustento a su producción y su concepto de poesía. García Lorca, especialmente su teatro, Eluard, Césaire y Lezama Lima parecen formar un flanco de su estética. Eliseo Diego, Ernesto Cardenal, César Vallejo y Nicolás Guillén forman también parte de la zapata que sustenta su poesía. Pero entre todos estos poetas Morejón reconoce la marcadísima importancia de Guillén para su obra:

La llamada poesía negra en mí revivió. Ninguno de mis poemas hubieran podido existir sin los del camagüeyano de *Sóngoro cosongo*. Esa es una *realidad innegable*.
[A] Guillén le debo el espíritu, la lengua ya domesticada y el concepto de nacionalidad.
("Voz" 61)

Pero si Guillén es el poeta central para entender cierto aspecto de la estética de Morejón, particularmente su participación en lo que llamamos el neonegrismo, no se puede descartar la influencia de José Lezama Lima en la construcción de su pensamiento poético que nunca es monolítico. Morejón misma así lo establece:

Al tiempo que descubría a Rimbaud, me deslumbraba la obra de un poeta cubano, quien por aquella época era tildado de "hermético". [...] Los poetas de mi generación –no todos sino algunos– nos deslumbramos con su propuesta metafórica, con su revisión del concepto de la *imago*. ("Voz" 63)

Naturalmente, aquí Morejón se refiere a Lezama Lima. Y la obra de este maestro cubano permea sus textos. Ella nunca lo niega; al contrario, le dedica al menos un poema homenaje, "Lezama en la tarde", y muchos otros textos suyos recrean la estética barroca lezamiana:

El pescador de ostras busca la esponja
y la coloca, ya cazada, sobre el lomo tardío del lagarto.
Ay, las aves amarillas, el canto ilustre de las torcazas
son tu vida principal
("Búsqueda de la esponja", *Piedra* 46)

Estos versos nos pueden servir como prueba de la íntima relación de la poesía de Morejón con la de Lezama Lima. Se podría concluir –y propongo que concluyamos– que la obra de la poeta cubana parece fluctuar entre dos corrientes estéticas aparentemente



antagónicas, pero en el fondo complementarias. Y esas corrientes poéticas las podemos encarnar en la obra de Guillén y la de Lezama.

V. OTRA RELECTURA MÁS

Para intentar probar mi punto propongo que leamos un poema de Morejón, el texto que abre su libro *Piedra pulida* (1986), “Así lo cuentan las leyendas”, texto que obviamente desempeña una función especial en el poemario ya que la poeta lo selecciona para abrir el libro:

Las pisadas del antílope, cuando avecina su elegancia,
alertan al cazador
que espera agazapado y trémulo.

Así lo cuentan las leyendas.

Pero,

¿y tus pisadas?

¿y tu sigilosa aparición?

Esas, me toman por sorpresa,
me asaltan para siempre,

agazapada como el cazador,

trémula como la hoja de hierba,

sin palabras precisas, sin lengua,
como un bozal del siglo diecinueve. (7)

Creo que hay, entre muchas otras, dos lecturas posibles de este poema: una que recalca el tema amoroso, la otra que destaca su expresión de una estética, de una poética.

Desde la primera perspectiva, este texto se puede leer como otra recreación de la viejísima tradición medieval de las cancioncillas de amigos. La voz poética se queja ambiguamente de la sorpresa que le causa la llegada del ser amado. Si aceptamos esta lectura del poema, habría que señalar como innovadora, entre otros rasgos, la identificación de la voz poética con el elemento masculino, el cazador. También habría que notar la utilización de nuevas imágenes literarias, imágenes que no vienen del mundo concreto cubano como, por ejemplo, ese antílope que se convierte en la representación del ser amado. El verso “así lo cuentan las leyendas”, aunque no está en el centro físico del poema, marca de todas formas la frontera entre una primera y una segunda parte. Además, el mismo le da validez a la imagen del antílope que viene del mundo de la leyenda, de un mundo africano, no de la realidad cubana, no de su historia. Pero esta lectura del texto como una expresión amorosa, rica y sugerente y siempre válida, no deja de ser



limitada ya que no explica satisfactoriamente el verso final del poema, verso que en cualquier lectura es el más problemático.

Propongo, pues, otra lectura de este texto de Morejón. Sugiero que leamos “Así lo cuentan las leyendas” como una relectura de un poema canónico de Lezama Lima, “Ah, que tú escapes”, el texto que, como el de Morejón con respecto a su poemario, abre *Enemigo rumor* (1941), un volumen temprano y clave de la producción lezamiana.

Ah, que tú escapes

Ah, que tú escapes en el instante
en el que ya habías alcanzado tu definición mejor.

Ah, mi amiga, que tú no quieras creer
las preguntas de esa estrella recién cortada,
que va mojando sus puntas en otra estrella enemiga.
Ah, si pudiera ser cierto que a la hora del baño,
cuando en una misma agua discursiva
se bañan el inmóvil paisaje y los animales más finos:
antílopes, serpientes de pasos breves, de pasos evaporados,
parecen entre sueños, sin ansias levantar
los más extensos cabellos y el agua más recordada.
Ah, mi amiga, si en el puro mármol de los adioses
hubieras dejado la estatua que podía acompañar,
pues el viento, el viento gracioso,
se extiende como un gato para dejarse definir. (23)

Visto como una relectura del poema de Lezama, el texto de Morejón adquiere, creo, un valor significativo, entre otras cosas, para la interpretación de eso que llamamos el neonegrismo. “Así cuentan las leyendas”, leído desde esta perspectiva, presenta la incapacidad de la poeta para captar la poesía. Como en el texto de Lezama, en el de Morejón se transforma en una nueva versión de esa antigua queja poética que tiene su concreción más efectiva, para Lezama, en los poetas simbolistas franceses: Mallarmé y Valéry, sobre todo. Su relectura, pues, es también un reclamo de una tradición larga y fecunda. Pero la poeta, a su vez, aporta algo suyo a esa historia poética.

En “Así lo cuentan las leyendas”, más que el irreal antílope es ese “tú”, implícito en “tus pisadas”, la representación de la poesía. Ese mismo “tú” es el que sustenta una lectura del texto como manifestación amorosa. La imagen del antílope nos remite a un mundo legendario africano, un mundo definitivamente no cubano. El verso central “así lo cuentan las leyendas” –verso tan importante que le da título al poema– nos remite al mundo fantástico, a un mundo de lo inverosímil, de lo legendario, si se me permite la redundancia. El paralelismo y las diferencias entre las dos partes del poema



funcionan de la misma forma, no importa cuál de los dos modos de lectura aceptemos, el amoroso o el estético. La primera parte, la concerniente al antílope, sienta la base de la imagen central del texto que se supera poéticamente en la segunda parte. “Así lo cuentan las leyendas” es el verso gozne, el que sirve de medio de transición para la realización del poema.

Pero ninguna de las dos lecturas, ni la amorosa ni la estética, ofrece hasta ahora una explicación satisfactoria del verso final, el sorpresivo cierre del texto, el asombroso salto que va más allá de lo amoroso o de lo estético a una referencia concreta a la historia cubana y a toda la realidad de la presencia de los negros en las Antillas. “Como un bozal del siglo diecinueve” es un verso sorpresivo que nos hace pensar en Morejón como lectora atentísima de Edgar Allan Poe, ya que el poema parece ajustarse plenamente a “The Poetic Principle”. El verso final cierra sorpresivamente el texto y ata sus dos partes. La sorpresa se basa en el choque que experimenta el lector al pasar de un amplio mundo de leyendas, de un contexto de referencias casi fantásticas que se concretan en un animal inexistente en el Caribe, ese delicado antílope que Lezama también utiliza y que incluye entre “los animales más finos”, a los esclavos acabados de traer de África y que ni hablaban el español.

Bozal es ese negro sin posibilidades de expresión en la lengua española. Pero la palabra bozal también enriquece el texto con otro posible significado más accesible a los lectores no familiarizados con el sentido antillano del término: el del artefacto que se le pone a los animales para que no coman o no muerdan. Esta segunda acepción de la palabra no es la favorecida aquí, ya que la primera le da mayor fuerza poética y un innovador sentido histórico al texto.

“Como un bozal del siglo diecinueve”: frente al mundo de las leyendas, el mundo del antílope se antepone al mundo de la historia, el mundo del bozal, precisamente colocado y delimitado en el siglo XIX. Frente al elegante, fino, quebradizo y casi mítico antílope (animal que me hace pensar en el unicornio de otro gran poeta antillano, el puertorriqueño Tomás Blanco), la poeta cubana antepone un esclavo incapaz de comunicarse en la lengua oficial de la nación. La tradicional imagen de la derrota del poeta ante la poesía, la mudez que se siente ante la página en blanco, aquí se representa con una sorprendente y concretísima imagen de la historia cubana. El poema de Morejón cierra el ciclo de la leyenda, ya sea como expresión del tema de lo amoroso o de lo estético, con el mundo concreto de la historia. Esta relectura que hace Morejón de un texto de Lezama Lima –o el “misreading” en el sentido de Harold Bloom– es ingeniosa y, sobre todo, efectiva.

VI. ESE NUEVO NEGRISMO

Pero, ¿qué nos dice este poema de la mejor cultivadora del negrismo poético sobre este movimiento? Este poema de Morejón está muy distanciado de los típicos poemas



negristas de las décadas de 1920 a 1940, de los poemas del que podemos llamar el negrismo clásico. Pero sustentada por ese negrismo anterior, en el que aprende de su maestro Guillén, Morejón puede aceptar su propia negritud y puede cultivar ese tema que antes se veía como mera moda sin tener que gritar que así lo hace: es negra sin esfuerzo, sin máscaras, sin música. Pero así lo puede ser porque sus maestros le abrieron el camino. Además y sobre todo, creo que “Así lo cuentan las leyendas” se diferencia de la obra del negrismo anterior por el empleo de una imagen sacada de una historia que sólo fue rescatada y diseminada a partir de la década de 1960 en Cuba. Subyace bajo el verso final del poema de Morejón toda la investigación histórica hecha a partir de la Revolución Cubana por Manuel Moreno Fraginals, Walterio Carbonell, Jorge Ibarra y Odilio Urfé, entre muchos otros y otras. Ese verso no sólo cambia el sentido del poema sino que sirve de marcador de un cambio que ha ocurrido en el negrismo en nuestros días. Ahora se ha asimilado esa parte de la cultura caribeña de una manera más efectiva y menos artificial, pero, a la vez, se la ha asimilado con una plena conciencia histórica. También ahora se usa el motivo de la negritud para explorar cualquier tema: lo amatorio, lo estético, lo político, lo que sea. En otras palabras, “Así lo cuentan las leyendas” no abandona las lecciones aprendidas en la poesía de Nicolás Guillén, pero también asimila las de José Lezama Lima. Y, al así hacerlo, Nancy Morejón prueba que lo puede hacer con la naturalidad de ser y con las posibilidades verbales que la distancian marcadamente de un bozal de ese arquetípico siglo diecinueve que le sirve para cerrar efectivamente su magnífico poema.

BIBLIOGRAFÍA

- Fernández de la Vega, Oscar y Alberto N. Palies. *Iniciación a la poesía afro-americana*. Miami: Universal, 1973.
- Kutzinski, Vera M. “Afro-Hispanic American literature.” *The Cambridge History of Latin American Literature*. Roberto González Echevarría y Enrique Pupo Walker, comps. New York: Cambridge UP, 1996. 164-194.
- Lezama Lima, José. *Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanas, 1985.
- Morejón, Nancy. *Piedra pulida*. La Habana: Letras Cubanas, 1986.
- . “Voz y poesía de Nancy Morejón”. Entrevista por Juanamaría Cordones-Cook. *Afro-Hispanic Review* 15/1 [Número especial sobre Nancy Morejón] (primavera 1996): 60-71.
- Muñoz Castillo, Fernando. *Las reinas del trópico*. México: Azabache, 1993.

