

2-1-2007

Palabra Inédita Género, Raza, E Identidad: Estrategias De La Memoria Cultural En La Poesía De Georgina Herrera, Nancy Morejón, Y Excilia Saldaña

Lissette Corsa
University of South Florida

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usf.edu/etd>

 Part of the [American Studies Commons](#)

Scholar Commons Citation

Corsa, Lissette, "Palabra Inédita Género, Raza, E Identidad: Estrategias De La Memoria Cultural En La Poesía De Georgina Herrera, Nancy Morejón, Y Excilia Saldaña" (2007). *Graduate Theses and Dissertations*.

<https://digitalcommons.usf.edu/etd/3897>

This Thesis is brought to you for free and open access by the Graduate School at Digital Commons @ University of South Florida. It has been accepted for inclusion in Graduate Theses and Dissertations by an authorized administrator of Digital Commons @ University of South Florida. For more information, please contact scholarcommons@usf.edu.

Palabra Inédita

Género, Raza, E Identidad: Estrategias De La Memoria Cultural En La Poesía De

Georgina Herrera, Nancy Morejón, Y Excilia Saldaña

by

Lisette Corsa

A thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Master of Arts
Department of World Languages
College of Arts and Sciences
University of South Florida

Major Professor: Madeline Cámara, Ph.D.
Co-Major Professor: Adriana Novoa, Ph.D.
Co-Major Professor: Sonia Labrador, Ph.D.

Date of Approval:
February 1, 2007

Keywords: caribbean studies, literature, feminism, post-revolutionary cuban poetry

© Copyright 2007 , Lisette Corsa

Table of Contents

Abstract	ii
Introducción:	1
Capítulo Uno: Proceso histórico	6
Capítulo Dos: Mujer y revolución: género, raza, fusión sujeto/nación, identidad y memoria cultural	23
Capítulo Tres: Georgina Herrera: maternidad, Africa e identidad tras la reconstrucción del pasado	33
Capítulo Cuatro: Nancy Morejón	48
Capítulo Cinco: Excilia Saldaña	62
Capítulo Seis: Conclusión	79
Bibliografía	88

Palabra Inédita
Gender, Race, And Identity: Strategies of Cultural Memory In The Poetry of
Georgina Herrera, Nancy Morejón, Y Excilia Saldaña

Lisette Corsa

ABSTRACT

In this thesis I analyze the overlapping discourses of gender and race in the poetry of three Afro-Cuban women. In the years following the Cuban Revolution, Georgina Herrera, Nancy Morejón, and Excilia Saldaña¹ appropriated issues of gender and race from a historically patriarchal paradigm and redefined said concepts in the process of revising the master narratives of national identity. By emphasizing their own artistic agency as black women, all three poets have founded their poetic voices in what Flora González Mandri and Catherine Davies have termed cultural memory.

¹ Georgina Herrera (Jovellanos, Matanzas, 1936): Besides poetry, Herrera has experimented with other literary genres, including prose and script writing for radio, television, and theater. Her poetry books published in Cuba include *GH* (1962), *Gentes y cosas* (1974), *Granos de sol y luna* (1978), *Grande es el tiempo* (1989) and *Gustadas sensaciones* (1996).

Nancy Morejón (La Habana, 1944): A specialist in the work of Nicolás Guillén, she is also an essayist, researcher, and critic. Morejón's voice is considered one of the most relevant in social discourse and poetry. Her published works include more than twelve titles, among them *Richard trajo su flauta y otros poemas* (1999) and *La quinta de las moínas* (2000). Morejón is currently the director of Casa de la América's Center for Caribbean Studies.

Excilia Saldaña (La Habana, 1946-1999): Also a well-known author of children stories. From her extensive body of work *Cantos para un Mayito y una paloma*, *Kele Kele*, *La noche*, and *Mi nombre (Antielegía familiar)* (*My name: a Family Anti-elegy*) are exceptional examples of how Saldaña easily transitions back and forth between the world of adults and children.

My intention is to demonstrate how, through the written word, Herrera, Morejón, and Saldaña have subverted a historically binary discourse that has served to reaffirm the double subjugation of gender and race. I also explore the strategies of self-configuration and the mythical-cultural imaginary through the act of remembrance that each poet projects in her poetry as a way of dismantling western hierarchies of inequality.

Far from offering a comprehensive analysis of each poet's body of work, my objective is to identify the cultural complexities surrounding the literary production of each woman. Furthermore I've taken into account the social-historical context in which their discourse is rooted in charting the space they have claimed for Afro-Cuban women in the production and reproduction of culture.

Although I do not approach the discourses of race and gender by way of a strictly theoretical prism, certain theories are employed as points of reference into the poetic insights of each woman's contribution. When necessary I've based my analysis on specific feminist, poststructuralist, and postcolonial arguments. However, above all else, my intention is to offer a reading that is founded on literary analyses. In certain poems I apply traces of bell hook's feminist theories, Oyèrónké Oyěwùmi's counter-discourse to western feminism, Michel Foucault's theories on the power of language and discourse domination, and Homi Bhaba's postcolonial position concerning the dialectics of otherness, alternative spaces, and mimicry.

Through the process of self-awareness and legitimization of the Afro-feminine past, Herrera, Morejón, y Saldaña take ownership of their personal and collective histories by way of the artistic agency they exercise as both subjects and creators. By

using the themes of memory, homage to their feminine ancestors, a reconstructing of the link with Africa as matrix, the reclaiming of the afro-feminine image in the master narratives of national identity, and the reverence of the maternal, said poets deconstruct afro-feminine stereotypes in order to project a rehabilitated self and image of otherness within a framework of resistance.

In the urgent dismantling of paternalistic codes, disarticulating and reconstructing the past to redefine Afro-Cuban women's identity in the present, Herrera, Morejón, and Saldaña's body of work transcends the misogynous parameters of *negrismo*.²

Through the act of self-inscription in poetry, these women situate themselves at the forefront of creation yielding the poetic word with the power to construct and alter reality. In their struggle to create a lyrical subject that is representative of the Afro-feminine experience in Cuba, one that remains embedded in the cultural sub-conscience, Herrera, Morejón, and Saldaña have emerged as the most influential voices of post-revolutionary poetry in Cuba.

² Negrismo: *Negrismo*, as an artistic style that emphasizes the exotic and primitive characteristics of pan-African culture, becomes popular in the avant-garde movements of Europe at the turn of the XX century. This fleeting fad in European artistic circles, nonetheless inspires the process of racial legitimization in Cuba among the country's own intelligentsia. Afro-Cuban expressions become affiliated with the currents of economic and cultural sovereignty from Cuba's northern neighbor. Yet in Cuba *negrismo* began incubating from the moment the first African slaves were brought onto the island and is rooted in the country's rich anonymous popular poetry, African oral tradition, and ritual songs from the African-derived religions. The essence of *negrismo* in Cuba implies a profound search for a national identity and not a passing novelty that is more interested in escapism than in confronting the past.

Palabra Inédita
Género, Raza, E Identidad: Estrategias De La Memoria Cultural En La Poesía De
Georgina Herrera, Nancy Morejón, Y Excilia Saldaña

Lisette Corsa

ABSTRACT

En esta tesis analizaré en la poesía de Georgina Herrera, Nancy Morejón y Excilia Saldaña¹ los conceptos de género y raza y cómo han sido apropiados del esquema patriarcal y redefinidos en la elaboración de identidad y nación a través de lo que Flora González Mandri y Catherine Davies han llamado la memoria cultural.

Mi propósito es demostrar como dichas poetas han subvertido, a través de la palabra, un discurso historicamente maniqueísta que ha servido para reafirmar la doble subyugación de raza y género, como también exploro los resortes de auto-inscripción y el imaginario mítico-cultural que cada poeta emplea en su poesía para dismantelar el paradigma patriarcal.

¹ Georgina Herrera (Jovellanos, Matanzas, 1936): Además de ser poeta, Herrera ha incursionado en la novela, el cuento, y se ha destacado como guionista de programas de radio, televisión, y teatro. Tiene publicado entre otros, los poemarios *GH* (1962), *Gentes y cosas* (1974), *Granos de sol y luna* (1978), *Grande es el tiempo* (1989), y *Gustadas sensaciones* (1996).

Nancy Morejón (La Habana, 1944): Estudiosa de la obra de Nicolás Guillén, ensayista, investigadora, y crítica. Se le considera una de las voces más relevantes de la poesía actual cubana. Su obra publicada incluye más de doce títulos, entre ellos *Richard trajo su flauta y otros poemas* (1999) y *La quinta de las moinas* (2000). Actualmente es directora del Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas.

Excilia Saldaña (La Habana, 1946-1999): Poeta y narradora. De su extensa obra publicada sobresalen *Cantos para un Mayito y una paloma*, *Kele Kele*, *La noche*, y su poemario póstumo, *Mi nombre*.

Lejos de ofrecer un análisis exhaustivo de la obra de cada escritora, mi objetivo es más bien deslindar las complejidades culturales que enmarca la producción literaria de cada una. He tomando en cuenta el contexto sociohistórico de donde surgen para comprender el lugar que han reclamado en la producción y reproducción cultural.

Aunque no abordo los discursos de raza y género mediante un filtro estrictamente teórico, más bien utilizo ciertas teorías como ópticas en el vislumbrar poético de la aportación de cada poeta, me he apoyado cuando necesario en algunos postulados feministas, postestructuralistas, y postcoloniales. No obstante mi intención es ante todo ofrecer una lectura que se fundamenta en el análisis literario. En ciertos poemas aplico algunos aspectos de la teoría feminista de bell hooks, la contrapropuesta que ofrece Oyèrónké Oyěwùmi ante el discurso feminista occidental, el planteamiento sobre el poder del lenguaje y la dominación del discurso de Michel Foucault, y la teoría postcolonial de Homi Bhaba sobre el tercer espacio y la mímica.

Herrera, Morejón, y Saldaña se adueñan de sus historias y reivindican las de sus ancestros femeninos mediante el protagonismo que ejercen como creadora/sujetos. Utilizando los temas de la memoria, la reconstrucción de la identidad, el homenaje a los antepasados femeninos, la recreación del vínculo con África como matriz, el rescate de la imagen de la mujer en el proyecto de identidad nacional, y la exaltación de la maternidad, dichas poetisas deconstruyen los estereotipos afro-femeninos para después reconstruir y proyectar la imagen de la mujer dentro de un marco de resistencia.

En su afán de desmontar los códigos establecidos, desarticulando y reconstruyendo el pasado para redefinir la identidad de la mujer afrocubana de manera

protagónica en el presente, la obra de Morejón, Herrera, y Saldaña rompe y trasciende los parametros vanguardistas del negrismo² misógino de la primera mitad del siglo XX. Tras su auto-inscripción dentro de la poesía, la mujer afrocubana se plantea como creadora y portadora de la palabra constructora. En su lucha por crear un sujeto lírico que la represente y quede impreso en el subconsciente imaginario cultural, emerge como la voz más influyente de la poesía cubana post-revolucionaria.

² Negrismo: El negrismo surge en la Europa vanguardista de los años treinta como una moda de lo exótico y primitivo. Indudablemente esta mirada fugaz hacia Africa tuvo una influencia legitimadora en Cuba en cuanto a la reivindicación de las expresiones afrocubanas. Sin embargo en Cuba el negrismo se venía incubando desde el momento en que los primeros africanos fueron traídos como esclavos a la isla y se remonta a la poesía popular anónima, la tradición oral traída de Africa, y los cantos rituales de las religiones africanas. La esencia del negrismo en Cuba, lejos de ser una modalidad novedosa con tendencias hacia el escapismo, se plantea desde lo popular hasta llegar a sumirse en la búsqueda de la identidad nacional.

Introducción

En mi análisis de la poesía de Georgina Herrera, Nancy Morejón y Excilia Saldaña exploro la manera particularizada en que cada poeta ha asumido y dignificado la voz subalterna de la mujer afrocubana a través de los que Catherine Davies y Flora González Mandri han llamado la memoria cultural. Mi propósito, tras una lectura feminista, es demostrar como dichas poetas han utilizado la palabra para subvertir los discursos historicamente maniqueístas de género y raza y la literatura canónica que han estado al servicio de la doble subyugación de la mujer negra

La producción poética de la mujer afrocubana a partir de la Revolución se ha fundamentado en el rescate de la memoria cultural como principal característica unificadora. Según Davies y González Mandri la memoria cultural, código sagrado entre las poetas afrocubanas de las últimas décadas del siglo XX, abarca todo un proceso de articulación y enunciación continua de narrativas afro-femeninas que entrelazan lo mítico con lo histórico. Se trata de una reescritura de la historia y la reconstrucción de un pasado irresuelto que informa la auto-inscripción de la mujer, creadora/sujeto, en el presente.

En este diálogo identitario, la memoria cultural es un elemento raigal en la composición de identidades afro-femeninas que responden a la interpelación del pasado. Estas transacciones surgen dentro de un complejo y dinámico imaginario cultural rehabilitado que abarca dicotomías entre pasado y presente, la historia individual y colectiva, espacios abiertos y privados, recuerdo y olvido, hegemonía y marginalización, historia y mito, trauma y redención.

En mi lectura de ciertos poemas aplico algunos aspectos de la teoría feminista de bell hooks¹, la contrapropuesta que ofrece Oyèrónké Oyěwùmi² ante el discurso feminista occidental, el planteamiento sobre el poder del lenguaje y la dominación del discurso de Michel Foucault³, y la teoría postcolonial de Homi Bhabha⁴ sobre el tercer espacio y la mímica.

En el primer capítulo hago un recorrido histórico cuyo objetivo es deslindar el complejo cultural que antecede a las tres poetisas estudiadas. En el segundo capítulo exploro el contexto sociohistórico de donde surgen, mediante un filtro feminista, para comprender el lugar que han reclamado en la producción y reproducción cultural. En dicho capítulo me apoyo en los estudios sobre género y raza de bell hooks e incorporo su propuesta dentro del marco esclavista cubano para profundizar sobre las implicaciones socioeconómicas que surgen a partir de la relación ilícita entre amo y esclava.

Arraigada en la tercera ola posicionista de la década de los ochenta, la feminista negra estadounidense, propone que el racismo y el sexismo son sistemas interconectados que se sustentan simbioticamente. Según hooks, en los Estados Unidos, los conceptos de

¹ bell hooks (Kentucky, 1952): Bell hooks se distingue entre feministas estadounidenses por su teoría sobre las relaciones entre género, clase, y raza en la perpetuación de la dominación y opresión dentro de las estructuras de poder. Con más de treinta libros a su nombre y múltiples artículos publicados en revistas académicas y populares, hooks parte desde su propia experiencia en su condición de mujer negra en la elaboración de una perspectiva afro-feminista.

² Oyèrónké Oyěwùmi: Feminista nigeriana, autora de *The Invention of Women: Making and African Sense of Western Gender Discourse*.

³ Michel Foucault (Poitiers, France 1926-1984): Reconocido por sus estudios teóricos, posestructuralistas sobre las instituciones sociales que rigen en los llamados países desarrollados y por su trabajo sobre la sexualidad, el poder, y las relaciones entre el poder y el conocimiento, como también sobre el discurso.

⁴ Homi Bhabha: Autor de *Nation and Narration* y *The Location of Culture*, entre otros libros. Según Bhabha, lo híbrido y la polifonía lingüística tienen el poder de decentralizar el proceso de colonización a través de la reinterpretación del discurso político prevalecente.

género y raza se han desarrollado como discursos entrelazados desde la época de la esclavitud.

En el tercer capítulo subrayo la importancia de lo maternal en la poética de Georgina Herrera como elemento “gyno-Afrocentric”, empleando el término de Davies (“Writing the African Subject: The Work of Two Cuban Women Poets” 41). Conuerdo con Davies en que la poeta inscribe la experiencia mística-maternal dentro de un discurso relacionado metonímicamente a África (40). En mi análisis propongo, mediante la aplicación de la teoría de Oyěwùmi, que Herrera articula su poética desde una perspectiva que necesariamente está totalmente desvinculada del feminismo occidental debido a su profunda identificación con África.

En el cuarto capítulo, basándome en las ideas de Foucault sobre el lenguaje como unidad discursiva de control y negociación de privilegios, propongo que la poética politizada de Morejón se somete a las reglas de exclusión y prohibición de coordenadas marxistas que constituyen otro tipo de paradigma patriarcal. Sin dejar de reconocer la labor imprescindible de Morejón en su acto de socavar espacios para el debate etnosocial y la inclusión de voces periféricas, encuentro que hay momentos paralizantes en su poesía cuando su voz lírica se encuentra subordinada bajo una ideología que tiende a homogeneizar el discurso.

Finalmente encuentro en la poesía de Saldaña (capítulo 5) elementos que se prestan a un análisis postcolonial. En lo que Homi Bhabha ha denominada el “tercer espacio de enunciación” propone que el valor transformador del discurso desarticulado se encuentra en la rearticulación de elementos híbridos de resistencia que reflejan el fracaso del proyecto colonial de la mímica (*A Reader’s Guide to Contemporary Literary Theory*

229). En Saldaña la recreación de un espacio alternativo, descanonizador, facilita un paradigma disonante propicio para ramificación de la subjetividad afro-femenina, no en su otredad fragmentada, sino en su multiplicidad y complejidad íntegra.

Debo señalar que lejos de ofrecer un análisis exhaustivo de la obra de cada poeta he seleccionado algunos poemas representativos del diálogo descanonizador que cada una a iniciado a su manera. Por otra parte, mi abordaje sobre los discursos de raza y género no ostentan ser rigurosos planteamientos teóricos. En ese aspecto este trabajo es una primera incursión que aún se está definiendo. No obstante utilizo las teorías feministas, postestructuralistas, y postcoloniales como ópticas en el vislumbrar poético de la aportación de cada poeta, apoyándome cuando necesario en dichos postulados en lo que es ante todo un análisis literario.

También quisiera aclarar que utilizo el concepto de mestizaje desde un paradigma estrecho afro-antillano que no está atado al discurso continental latinoamericanista con raíces en la cultura indígena. El mestizaje al cual yo me refiero dentro del contexto cubano se encuentra sumergido en el imaginario cultural aportado por los negros en Cuba, específicamente su cosmovisión, sus mitos, religiones, y técnicas narrativas transmitidas oralmente.

Concluyo con el sexto capítulo atando cabos y subrayando las características propias de cada poeta. Por otra parte destaco los elementos que reúnen las tres mediante sus manifestaciones poéticas. Herrera, Morejón, y Saldaña han encauzado la problemática de los conceptos de género y raza, emancipándolos del esquema patriarcal, en un reajuste con miras hacia la elaboración de una literatura verdaderamente nacional. Han utilizado la memoria cultural como recurso que facilita la reconstrucción de la

identidad afrocubana mediante el homenaje a los ancestros femeninos, la recreación del vínculo con África como matriz, el rescate de la imagen de la mujer en el proyecto de identidad nacional, y la exaltación de la maternidad. Como resultado se han adueñado de sus historias y han reivindicado las de sus antepasados mediante el protagonismo que ejercen como creadoras/sujetos.

Quisiera dedicar este trabajo a la memoria de mi abuelo, Eloy Edmundo González, quien siempre estuvo orgulloso de cada uno de mis logros y quien era un gran cultivador de la palabra oral, sin duda un talento que aprendió en las calles del Cerro, barrio habanero de su juventud. Gracias a Guillermo y Raquel Corsa, mis padres, por su apoyo incondicional, y a mis hijos pequeños Inti y Solange por hacerme ver lo importante que es vivir con intensidad cada minuto de nuestras vidas. Finalmente expreso mi agradecimiento con la Dra. Madeline Cámara por dar me animo para seguir adelante con este trabajo que en muchos momentos pensé que no iba ser posible.

Capítulo Uno: Proceso histórico

Siempre que se plantea aquella pregunta inmemorial sobre las raíces de las múltiples expresiones populares africanas en Cuba surge el resquebrajamiento insoslayable de la historia traumática de la trata transatlántica en el acto de resucitar los vestigios remotos del legado de orígenes que fueron transmitidos dentro del contexto criollo por vía oral.

Y es que la reconstrucción histórica a través de la transmisión oral antecede la transplantación de los esclavos africanos en Cuba. Los yoruba, por ejemplo, oriundos de la región del suroeste de Nigeria, se han nutrido de una larga tradición de literatura sin escritura. Bolanle Awe (“Praise Poems As Historical Data: The Example of the Yoruba Oríki”) señala que la literatura oral del pueblo yoruba se ha desarrollado en prosa, a través de fábulas, mitos, y leyendas, y dentro del género de la poesía religiosa y social tales como los cantos ijálá¹ de los cazadores hijos de Ogún, la poesía esá² de los Egúngún, y los patakíes, narraciones poéticas sagradas asociadas con los odú que forman parte del corpus de Ifá.³

¹ Ijálá: Unos de los estilos tradicionales de la poesía oral entre los yoruba. Hasta el día de hoy el ijálá es utilizada por los cazadores para apaciguar a Ogún, el dios del hierro y la guerra.

² Esá: Poema ritualístico utilizado por los miembros del culto de máscaras Egúngún en honor a los ancestros.

³ Corpus de Ifá: El oráculo de Ifá es un sistema de adivinación compuesto por 256 signos, llamados odus, que guardan cientos de versos e historias en forma de parábolas, conocidas como patakíes. Estas son utilizadas por el babalao o la iyanifá, ahora que la mujer está permitada iniciarse en Ifá en algunos círculos, para aconsejar a la persona que presenta un problema a solucionar.

Afirma Awe que de todas estas formas expresivas la poesía juega el papel más importante en la vida social de los yoruba: "...puesto que casi cada aspecto de la vida yoruba encuentra expresión en la poesía, y la poesía es la forma de literatura más popular para marcar ocasiones importantes – bodas, nacimientos, funerals, ceremonias de nombramiento, festivals, etc. – en la vida yorbua," (331).

Las primeras manifestaciones poéticas negras y mulatas en Cuba tuvieron sus orígenes en la poesía popular anónima que fue esbozada y transmitida oralmente en el bozal de los esclavos, una especie de dialecto pidginizado, resultado de la fusión entre varios lenguajes africanos (yoruba, ewe, bantú) y el español criollo hablado por la clase burguesa. Según Nancy Morejón este mejunje mestizo es "hijo primero" de los cantos de trabajo, las congas callejeras, y los cantos litúrgicos de los negros africanos llevados a Cuba. (*Nación y Mestizaje en Nicolás Guillén* 124)

En Cuba, la importación de esclavos africanos se llevó acabo durante tres siglos y medio. En el siglo XIX, ya prohibida la trata, continuó floreciendo el comercio a través del contrabando clandestino de humanos. Señalan Jorge e Isabel Castellanos en su libro *Cultura afrocubana I: el negro en Cuba, 1492-1844* que la tarea de calcular el número total de esclavos que fueron importados a Cuba se torna difícil dada las circunstancias turbias asociadas a dichas transacciones (25). No obstante afirman los autores que, "sin temor a equivocación alguna... en Cuba entraron no menos de 850,000 africanos desde la llegada de Velázquez hasta la abolición de la esclavitud, la mayor parte de ellos (alrededor de un 85 por ciento) después de 1800". (25)

Los primeros negros que llegaban a Cuba venían como parte del dote de los primeros peninsulares de España, que en aquella época se encontraba cundida de esclavos

guineos y congos. Después directamente del continente africano, en su mayoría de Nigeria, el influjo continuó durante casi cuatro siglos. Los nuevos trasplantados trajeron con ellos sus diversas culturas, desde las más primitivas hasta las más avanzadas que ostentaban de complejas estructuras sociales. Los mandingas, yolofes, hausas, dahomeyanos y yorubas, por ejemplo, provenían de sociedades con gobiernos centralizados, agriculturas desarrolladas, mercados establecidos, y comercios afianzados. Tenían moneda, habían desarrollado el arte de esculturas en metal, pero aún no habían creado un método de escritura, tal vez por su gran sentido del intercambio oral dentro de un contexto colectivo.

En fin, los negros desarraigados y trasplantados contra su voluntad provenían de múltiples culturas, hablaban distintos lenguajes y pertenecían a diferentes clases sociales. Sin embargo hombres, mujeres, niños, y ancianos fueron amontonados y desclasificados en los barcos de esclavos y después mezclados en los barracones del ingenio, todos igualados y estigmatizados en su nueva condición de esclavos. Observa Fernando Ortiz en “Los factores humanos de la cubanidad” que: “...fueron aglomerados como bestias en jaula, siempre en rabia impotente, siempre en ansia de fuga, de emancipación, de mudanza, y siempre en trance definitivo de inhibición, de disimulo y de aculturación a un nuevo mundo”. (179-180)

Como bien señalan Jorge e Isabel Castellanos, la creación de los cabildos de negros en Cuba alrededor del siglo XVIII fue esencial en la conservación de la cultura africana y después en su propagación dentro del proceso transculturativo. Una vez extraído de su contorno social y traído al Nuevo Mundo vía el puente marítimo de la nefasta trata transatlántica esclavista, el negro africano se aferra lo mejor que puede a su

cultura ancestral y rescata aquellos elementos más valorados - religión, música y danza - sin los cuales no hubiera podido sobrevivir su cultura. De este mecanismo de defensa cultural “surgen los cabildos, las sociedades secretas, los cultos afrocubanos, las comparsas de carnaval y otras mil formas de aculturación y transculturación”.

(Castellanos y Castellanos 56)

Es difícil precisar de dónde surge el concepto del cabildo como núcleo aglomerador de etnias o naciones africanas, ya que es posible que esta institución pueda trazar su origen en otras parecidas que existieron en España mucho antes del descubrimiento de América. De hecho, en Sevilla había cabildos de negros. Por otro lado también es factible que el cabildo afrocubano haya surgido de las reuniones que se les permitían a los negros bozales en los días festivos. (Castellanos y Castellanos 110)

Los cabildos eran esencialmente depositarios culturales que fomentaban la cultura afrocubana a través de la preservación del legado africano:

Los negros desclanizados, destribalizados y desprovistos de sus anteriores vínculos familiares, lingüísticos, religiosos, económicos y políticos encontraban en el cabildo un nuevo centro de gravitación cultural, capaz de dotar a su triste existencia - siquiera en parte - de un nuevo sentido y una nueva identidad colectiva... aquella que fundiendo la tradición traída de África con las costumbres impuestas en Cuba, había creado una entidad original, comprensible y compensadora, donde Ochún no chocaba sino que se indentificaba sincreticamente con la Virgen de la Caridad y donde el *rey* perdido era re-encontrado con otro nombre y otras funciones, pero todavía dotado de la autoridad y el sentido jerárquico a que el negro estaba acostumbrado. (Castellanos y Castellanos 112)

Más aún, los cabildos devinieron núcleos importantes de “resistencia cultural” en cuyo seno los negros lograron rescatar los residuos de su lengua nativa y literatura oral, fragmentos de su religión, y parte de su música, baile y arte. Eventualmente, estos centros dinámicos de beneficencia social y divulgación cultural se convirtieron en una sola e

inmensa cazuela inter-racial, étnica, y cultural donde se comenzaba a cuajar el *ajiaco* de una nueva sociedad sincrética. Afirman Castellanos y Castellanos que el cabildo es la primera semilla de donde comienza a brotar la síntesis afrocubana que poco a poco formaría parte vital de la identidad nacional ya terminada la época colonial:

Los bailes y la música que se conservaron tras las puertas de los cabildos, originariamente tenían un carácter religioso y ritual, pero poco a poco salieron a la plaza pública y se mezclaron con la música y la danza de origen europeo para producir la música cubana y los bailes cubanos, que no son ni blancos ni negros, ni africanos ni europeos, sino afro-hispanos, mulatos. (Castellanos y Castellanos 114)

La unión de estos dos elementos para formar uno solo es evidente desde el primer poema de la literatura cubana, *Espejo de paciencia* (1608), en el cual el poeta Silvestre de Balboa elogia la camaradería entre blancos y negros en una batalla en que ambas razas participan para contrarrestar un ataque de la isla por piratas franceses. Afirma Rosa Valdes-Cruz en su artículo “The Black Man’s Contribution to Cuban Culture” que la presencia de lo negro es constante en la poesía. (250)

En el siglo XIX Gabriel de la Concepción Valdés (1809-1844), mejor conocido como Plácido, encarna la dicotomía inter-racial en la que se debatía el país. Kurt Grottsch lo describe como uno de los primeros autores cubanos que percibe el problema de la aculturación y que destaca dentro de los límites de una sociedad antagónica la africanidad de Cuba (“El destino entre esclavitud, literatura e identidad cubanas: Plácido y Martín Morúa Delgado” 246). Jorge e Isabel Castellanos concuerdan con Grottsch en que el pardo libre descubrió la clave del futuro cubano: “Para él la fórmula resultaba evidente: unión, en vez de separación; integración, en vez de expulsión; sutura y no cirugía extirpadora. Culturalmente Cuba no podía ser otra cosa que mulata...” (270)

Hijo de una bailarina blanca y un peluquero mulato, Plácido representaba lo máximo a que podría aspirar un pardo libre de la época colonial. Aunque su poesía imita mucho de los vuelos románticos y clásicos de su generación, su condición de marginado lo obligó a adoptar una posición, por disfrazada que haya sido, ante la tiranía colonial y las injusticias sociales y raciales de la época. Tal vez por consecuencia de su popularidad y verdadero desafío, fue acusado de estar involucrado en la llamada *Conspiración de la Escalera* y finalmente condenado a muerte.

Grotsch propone que debajo del lirismo antológico de la obra de Plácido existe una poesía subversiva, un “Romanticismo revolucionario”, que denuncia la hipocrecía de una institución moralmente corrupta.

Aunque Plácido intente esconder sus ideas revolucionarias... tras la referencia a lejanos países o a acontecimientos de la antigüedad clásica o a la Suiza de Europa (“La muerte de Gessler”), de cualquier forma, el lector cubano está familiarizado con esas metáforas y a la censura no le resulta difícil interpretarlas. Precisamente son la franqueza literaria y la perseverancia de Plácido las que hacen de él en la actual historiografía cubana la primera figura mediadora entre las razas blanca y negra. (242)

En “El Juramento”, por ejemplo, Plácido se ve forzado a utilizar fábulas, metáforas, y alegorías en lo que es esencialmente un llamamiento a la resistencia contra todo tipo de opresión. Grotsch observa que en sus textos ambiguos Plácido:

...no sólo demuestra el grado de erudición, que va desde la lectura de los clásicos griegos hasta los escritores alemanes casi contemporáneos como Goethe..., sino que se vale de un lenguaje que puede ser comprendido por sus coetáneos. También las autoridades españolas tenían que darse cuenta de que la poesía sobre la Polonia tiranizada por los Zares que se libera de sus cadenas, era una alusión directa a Cuba y a la España de Fernando VII e Isabel II. (246)

Por otra parte, el negro esclavo manumitido, Juan Francisco Manzano (1797-1854), es el único negro en formar parte del modesto ‘boom’ de literatura antiesclavista

del siglo XIX: *Petrona y Rosalía* (1825) de Félix Tanco y Bosmeniel, *Una Pascua de San Marcos* (1830) de Ramón de Palma, *Cecilia Valdés* (1832) de Cirilo Villaverde, *Francisco* (1839) de Anselmo Suárez y Romero, y *Sab* (1842) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, entre otras. Pero como observa Roberto Zurbano en su artículo “El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación” en la novela abolicionista, más que un sentimiento anti-esclavista, hay una intención anti-tratista. (112)

En 1839 Manzano escribió su *Autobiografía de un esclavo* y un poema que denunciaba la esclavitud a petición de su protector, el intelectual Domingo Delmonte, y bajo el auspicio de Richard Robert Madden, un líder abolicionista inglés residente en La Habana que coleccionaba textos antiesclavistas.

Madden tradujo la obra de Manzano al inglés y la publicó en Inglaterra bajo un seudónimo para proteger al autor. La autobiografía, de gran valor testimonial, no apareció en español hasta después de casi un siglo. Comentan Castellanos y Castellanos que lo que más sobresale en la autobiografía de Manzano es su “vigoroso” sabor antiesclavista. Mientras que su poema revela un “maduro espíritu nacionalista”. (214)

Plácido y Manzano ejemplifican la cúspide de la producción literaria para hombres de su raza y clase, dadas las restricciones propias de la época. No obstante su incursión en el mundo letrado esclavista del siglo XIX, según Zurbano constituye una herejía que pagan con la marginación, el silencio, y en el caso de Plácido, hasta con la muerte (112). En cuanto a la mujer afrocubana del período colonial, no se puede hablar de las existencia de equivalentes afro-femeninos de Plácido y Manzano en el ámbito literario. Cabe señalar, sin embargo, que la voz poética, afro-femenina, se escucha por primera vez a fines del siglo XVIII en la persona de una profesora mulata llamada Juana

Pastor. Tal vez simbólicamente, Pastor es considerada la primera poeta cubana.

Tristemente la mayor parte de su obra se ha perdido.

Entre 1835 y 1922, según se ve reflejado en la antología de reseñas y poemas *Florilegio de escritoras cubanas* (Havana 1910-19) de Antonio González Curquejo, más de 120 mujeres escribieron y publicaron. Dichas mujeres eran casi exclusivamente blancas que pertenecían a la élite criolla de las capas sociales más privilegiadas.

Con la llegada del nuevo siglo y el surgimiento de una clase media urbana, las escritoras cubanas de las primeras dos décadas del siglo XX eran representativas del nuevo espíritu de la república incipiente. Muchas de ellas eran políticamente conscientes y extremadamente patrióticas. Según Catherine Davies el período de 1902, cuando terminó la ocupación militar americana en Cuba, a 1924, cuando Gerardo Machado tomó el poder presidencial, se caracteriza por la participación activa de la mujer en la modernización y el ímpetu de querer construir una nación soberana. (*A Place In the Sun* 13)

Pioneras tales como Dulce María Borrero de Luján (1883-1945), comenzaron a crear la base para una escritura feminista. Borrero de Luján fue una de las más importantes autoras de los primeros años del siglo. La poeta modernista que luego se convirtió en la directora de cultura para el Ministerio de Educación fue una de las primeras feministas en escribir sobre el papel que debía jugar la mujer en la sociedad.

Cuba was emerging as a nation and women, who had recently taken a major part in the Wars of Independence (1895-1898)... expected to participate actively in the national programme. The 'mambisas' (women who fought for Cuban independence) embodied 'maternal nationalism': the warrior-mother who was both brave and vulnerable became a powerful icon symbolizing national independence, the struggle for social justice and women's rights. (*A Place In the Sun* 14)

Aunque las mujeres de la primera generación de la república neocolonial no mostraran interés por las tradiciones africanas, concentrando sus esfuerzos en inscribir en su literatura una relación ambivalente con la metrópoli, según Davies (12-13), décadas después, las mujeres que trabajarían hacia un nuevo ideal en la Cuba post-revolucionaria tendrían mucho en común con las de los primeros años de la república. Estas últimas, como se verá más adelante, completarían ese proyecto nacional que las primeras avizoraron. Al feminismo, el poder de la intuición materna, y la soberanía, las escritoras post-revolucionarias añadirían el elemento africano que representaba la clave para concluir el proyecto de la identidad nacional.

A finales de la década del veinte hasta el inicio del cuarenta, la moda europea de lo negro despierta el interés en la herencia africana en Cuba entre la intelligentsia que bebía de la fuente vanguardista de Europa. Es la época entre guerras de los “ismos” (*dadaísmo, cubismo, surrealismo, futurismo, etc...*) caracterizada por un espíritu de experimentación con nuevas formas estéticas que conduce a los artistas por el laberinto de lo desconocido. Se rechaza y se deconstruye todas las formas establecidas para crear un arte nuevo que rescata lo nativo y exótico.

Este estímulo del exterior coincidió en Cuba con la fomentación de un sentido de nacionalismo cultural, el deseo de romper con el intervencionismo económico-neocolonial de los Estados Unidos en la isla, y la necesidad de crear espacios alternativos y autónomos. Propone Vera M. Kutzinski en *Sugar's Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism* que en vez de considerar al afro-cubanismo, o negrismo, como un

movimiento literario, más bien debería ser interpretado como una expresión de *cubanía*⁴ en un momento específico de la historia en el cual peligraba la soberanía cultural. “For many of the mostly white members of the Cuban intelligentsia, Afro-Cuban culture... was a talismanic presence that would somehow avert or transcend the dangers posed by Wall Street and the *central*,” (143).

El resultado fue una mirada hacia adentro y la exploración e integración del elemento popular africano en trabajos de diversos géneros que iban desde lo antropológico hasta lo creativo. Acierta Kutzinski que durante este período la antropología y la literatura se unieron en la tarea de amalgamar el nacionalismo y la cultura dentro de un discurso etnográfico, despolitizado, cuyo efecto era el de rescatar y asimilar la población afro-cubana a través de su folklore (145). “Not unlike nineteenth-century costumbrismo in the service of reformist abolitionism, Afro-Cubanism had all the makings of a folkloric spectacle whose political effect was to displace and obfuscate actual social problems and conflicts, especially racial ones,” (145).

Esta simbiosis entre lo primitivo y lo moderno suponía una concientización sobre los derechos de los negros y encontraba apoyo tanto en los trabajos antropológicos de Fernando Ortiz como en la la pintura surrealista de Wifredo Lam. También el escritor y académico Jorge Mañach, el escritor y activista político Juan Marinello, el poeta Nicolás Guillén, el novelista y musicólogo Alejo Carpentier, y el músico Amadeo Roldán jugaron un papel central en resucitar el legado ancestral de África que se manifestaba de manera multifacética.

⁴ Cubanía: Fernando Ortiz usa este término para distinguir la condición espiritual, de conciencia y voluntad, que encierra la *cubanía*, de las características de la *cubanidad*, que se definen mediante un sentido más genérico que implica geografía y su cultura inherente.

Mientras que el negrismo fue propagado desde una óptica masculina, reduciendo el cuerpo mestizo femenino dentro de un paradigma poético distorsionado, fue una mujer blanca, Lydia Cabrera, quien se impuso la tarea de combatir el racismo inherente de la fijación eurocéntrica. Cabrera utilizó la labor etnográfica como herramienta para adaptar el concepto continental de mestizaje a las particularidades expresivas de la cultura afrocubana. A través de su fusión etnográfica-literaria, Cabrera trascendió la realidad objetiva al incorporar el mundo mágico de los yoruba en su obra, y reveló las estrategias narrativas, arraigadas en la polifonía, los rituales, y la auto-preservación mediante la simulación de inautenticidad (González Mandri 62), presentes en la cultura afrocubana.

Cabrera fundió la antropología con la creatividad literaria, narrando tras las voces de sus sujetos, y de esa manera asegurándoles un papel protagónico en el contar de sus propias historias en las cuales no había distinción entre la realidad cotidiana y los elementos sobrenaturales de la cosmovisión africana. La búsqueda perpetua de la identidad se manifestó de manera muy distinta en la poesía mulata. Al representar el cuerpo mestizo de la mulata como terreno erotizado por la fijación masculina, el sujeto sufre una fragmentación ya que es reclamada como símbolo nacional en su condición subalterna.

En Cabrera la antropología y literatura constituían la plataforma natural que captaría el mestizaje cultural de Cuba. La autora creó un espacio alternativo que desestabilizó el discurso antropológico tradicional del hombre europeo al borrar los límites impuestos entre investigador y sujeto. Según Edna M. Rodríguez-Mangual (*Lydia Cabrera and the Construction of an Afro-Cuban Identity*) la autora utilizó este discurso implícitamente transgresor para abordar el tema de la identidad cubana. (4, 20, 104)

Rodríguez-Mangual propone que Cabrera inaugura un espacio subalterno situado “between Cuban cultural hegemony and the margins of the silenced voice of the Other: the “in-between” space, as described by Homi Bhabha when he related the articulation of cultural difference to the process by which the excess of the community is relegated to a marginal space and collectively transformed,” (107). Acierta la investigadora que Cabrera logra articular una voz de resistencia, esencial para llevar a cabo la reconstrucción de identidad que le había sido arrebatada al negro desconectado de su herencia.

En el ámbito de la poesía Nicolás Guillén (1902-1989) se convirtió en el máximo exponente lírico de la cultura afrocubana. Según Morejón el poeta mulato aspiraba a un “color cubano”, transculturado, y abogaba por la participación de todas las clases populares en la gestación de la nación (*Nación y mestizaje en Nicolás Guillén* 29). En su primer poemario, *Motivos de son* (1930), Guillén recoge el habla popular de los negros habaneros en ocho poemas ligeros y policromistas en la superficie que escribió cuando tenía 28 años. El lenguaje utilizado por Guillén en sus poemas constituye un vínculo con el pasado ancestral, la recuperación de una identidad enterrada por siglos de colonización, y en el contexto neocolonial en el que fueron escritos, una afirmación de la independencia cultural. Afirma Morejón que:

Desde esta posición, se aniquila el contexto que había sedimentado la expresión posmodernista; por lo que *Motivos de son* propone una vanguardia literaria que escapa los límites de una definición académica del término.... Más que el hallazgo de o la elección de un lenguaje... *Motivos de son* supone el aniquilamiento de toda la parafernalia verbal del modernismo y sus secuelas. (163)

Los poemas también se nutren de la musicalidad africana tras la versificación rítmica, ya que son palpables los rasgos que provienen de letras de guarachas, pregones

callejeros, comparsas, rumbas, y claro, la cadencia del son. En su artículo “Aproximaciones a la santería caribeña y la poesía negrista” Rafael Ocasio hace hincapié en el elemento onomatopéyico de la poesía negra oral en las canciones de las comparsas lucumí de siglo XVIII. Señala Ocasio que en 1965 el poeta y novelista José Lezama Lima (1910-1976) había reproducido una colección de poemas negros anónimos del siglo XVIII en los cuales era evidente el uso del recurso onomatopéyico para recrear el sonido del tambor en el argot popular del negro caribeño (86). El uso de la jitanjáfora como recurso poético en la obra de Guillén se asemeja al poema anónimo del siglo XVIII que Ocasio utiliza como referencia.

Tras la conquista formal de la introducción del son como ritmo poético en la tradición occidental escrita, Guillén inicia el proceso de descolonización cultural. Acierta Morejón que *Motivos* es esencialmente una construcción mestiza, ya que se “conjugaron dos tradiciones: la oral y la escrita, la culta y la popular; una se integró a la otra”. (46)

Con *Sóngoro Cosongo* (1931), Guillén comenzó a solidificar su compromiso social mientras que continuó insistiendo en la esencia cultural mulata de Cuba. En “La canción del bongó” se ve realizado el ideal híbrido de Guillén, ya que el poema es estructuralmente un romance que funciona como son, según Dellita L. Martin (“West African and Hispanic Elements in Nicolás Guillén’s ‘La canción del bongó’” 47). Dicho poema, afirma Martin, “anticipates the poet’s subsequent efforts to deepen and broaden his perspective of the problem of combining art with social protest. Thus “La canción del bongó” contains the seeds of the *hombre-poeta*, or polemicist-lyricist, a stance that Guillén would first assume in the collection *West Indies Ltd.* (1934).” (52)

Ciertamente la integración prosigue en *West Indies Ltd.*, aunque el giro hacia el problema económico de los marginados aparece de manera mucho más acentuada y universal. En la "Balada de los dos abuelos" los hombres, uno blanco, el otro negro, acaban abrazados, una expresión metafórica de esa fusión racial. Pero no todo es armonía. En *West Indies Ltd* Guillén denuncia la situación precaria del trabajador cubano, en muchas ocasiones sin apelación a la raza, and expone la crueldad de la explotación a nivel internacional.

El tema social en la poesía no se limitó a la obra de Nicolás Guillén, sin embargo. No hay que olvidar que Regino Pedroso (1896-1983), antes de que la moda del negrismo estuviera en auge, ya se había destacado por su poesía profunda y casi exclusivamente social. El poeta blanco Emilio Ballagas (1908-1954) supo plasmar en su poesía todo el dolor y sufrimiento que encarnó el negro a través del maltrato y la explotación. Por otra parte Marcelino Arozarena (1912-1996) abordó los temas sociales de más envergadura dentro del negrismo con un sello progresista. En la obra de Arozarena no existe una separación entre la exaltación de la cultura africana y su ideología revolucionaria. Señala Miriam DeCosta-Willis ("Marcelino Arozarena's Journey to his Roots") que a diferencia de Guillén, la poesía de Arozarena era radical y profundamente política desde el comienzo de su trayectoria poética. (16)

Sin dudas el movimiento de la "negritude" afro-antillano y la vanguardia europea repercutieron en el panorama intelectual cubano hasta el punto de que se hayan incluido en el canon a escritores negros y la estética negra que estaba en boga. No obstante, como bien señala Catherine Davies (*A Place in the Sun? Woman Writers of 20th Century Cuba*), aún no se podía hablar de una tradición de escritura negra femenina.

Enrique Noble en su artículo “Ethnic and Social Aspects of Negro Poetry of Latin Americ”a identifica cuatro etapas en la evolución de la mulata como sujeto en la poesía negrista. En la primera se destaca la descripción hiperbólica de su belleza física y un concepto de dimensiones casi míticas de su sensualidad y adiestramiento sexual. Después, según Noble, la exaltación de la mulata se hace desde un encapsulamiento rítmico y colorido. En esta etapa la mujer afrocubana es plasticidad estética, una expresión casi caricaturesca del baile marcado por el compás del tambor.

En su tercera etapa el poeta masculino satiriza a la mulata de manera sarcástica mientras que destaca las diferencias físicas, psicológicas, y sociológicas entre la mujer mulata y la negra. Finalmente Noble señala que en la cuarta etapa hay un cambio positivo que beneficia a la imagen, específicamente, de la mulata, quien llega a representar la síntesis de las diferentes transculturaciones sociales que se estaban cuajando en ímpetu solidificador: “The mulatto woman was more than a pure literary theme; she was seen as something more than a regional type... It was this moment that she became a symbol, a profile, a mark, an integration of ecological phenomena,” (396).

Más allá de las cuatro etapas evolutivas de Noble, yo propongo en esta investigación que existe un quinto período en el cual la mujer se plantea como creadora y dueña de la palabra constructora que queda impresa en el subconsciente imaginario cultural. Como todo visionario socio-cultural, Guillén se anticipó al resplandor que emitiría la mujer afrocubana al llegar a la cima de la montaña de su identidad en un poema apropiadamente titulado “Mujer Nueva”. (*Sóngoro cosongo*, 1931)

Con el círculo ecuatorial
ceñido a la cintura como a un pequeño mundo
la negra, mujer nueva,
avanza en su ligera bata de serpiente.

Coronada de palmas,
como una diosa recién llegada,
ella trae la palabra inédita,
el anca fuerte,
la voz, el diente, la mañana y el salto.

Chorro de sangre joven
bajo un pedazo de piel fresca,
y el pie incansable
para la pista profunda del tambor. (15)

Aunque en este poema siguen abundando las referencias sexuales, musicales, y de animales asociadas con la mujer afrocubana, hay en él un buen vaticinio, ya que la mujer surge triunfante e inmortal, armada con “la palabra inédita”, o sea con la verdad. Así sucede en la quinta etapa de su evolución. Con el cambio en el orden social a raíz de la Revolución cubana, la mujer toma las riendas de la poesía negra, eventualmente convirtiéndose en creadora y apropiándose de su historia. Es de hecho, tal como lo implica el título del poema de Guillén, una mujer nueva o tal vez la de siempre que nunca fue reconocida y que ahora rompe la cáscara del molde impuesto.

Los trabajos de mujeres negras y mulatas no formarían parte de las *Grandes Narrativas* de la literatura cubana hasta después de la Revolución. Según Davies, en la etapa inicial post-revolucionaria surgieron más oportunidades que nunca para que la mujer antes marginada publicara poesía. Muchas de ellas, jóvenes, sin experiencia literaria, pobres, negras y mulatas, expresaban, no solamente sentimientos íntimos, sino también sus percepciones sobre la comunidad que les rodeaba, la ciudad, y el panorama social a nivel nacional e internacional: “They wrote about the Cuban missile crisis, the literacy campaign, Cuba’s involvement in Africa, and other historical and revolutionary events. In this sense they were continuing the long tradition in which Cuban women wrote about the nation,” (137). La década de los setenta, momento en el que un cambio en las percepciones culturales identifican a la literatura cubana con las tradiciones caribeñas y tercer mundistas (139), señalaría el momento preciso para que la nueva voz resonara con más fuerza.

Capítulo Dos: Mujer y revolución: género, raza, fusión del sujeto/nación, identidad, y memoria cultural

Antes del triunfo de la revolución la mujer afrocubana se encontraba relegada a los estratos más subalternos de la sociedad. A partir de 1959, la escritora afrocubana comenzó lentamente a establecer una reputación literaria dentro de la tradición caribeña, cosa que irónicamente no había podido hacer durante el auge del negrismo en las décadas anteriores de la vanguardia. Sin embargo señala Davies, que aunque la revolución había cedido un espacio para que la mujer afrocubana estrechara sus alas en el mundo de la palabra escrita, la realidad no se igualó a las expectativas (125). El hecho de que en Cuba no había estallado un ‘boom’ generalizado de literatura producida por mujeres de todas las razas y en todos los géneros hasta mediados de los años ochenta, significó, para la escritora que cargaba con el doble peso de raza y género, que su campo de batalla aun estaba por definirse.

Apoyándose de datos demográficos en su libro *Cuba: Between Reform and Revolution*, Louis A. Pérez, Jr. concluye que antes y después de la abolición de la esclavitud las ideologías de raza y género confabularon en contra de la mujer negra y mulata al establecer límites inquebrantables que estrangularían cualquier posibilidad para su superación económica/social. Mientras que la mujer representaba un 51 por ciento de la población total de pardos libres entre 1817 y 1862 (87), la persistencia de la estigmatización de la esclavitud continuaba ejerciendo su poder opresivo sobre la mujer afrocubana. (210)

Un ejemplo de ello era la concentración laboral de dichas mujeres en la industria de servicios domésticos y la agricultura, ambos derivados de la época colonial. Según Pérez, para el comienzo de la república las mujeres afrocubanas constituían un 90 por ciento de los trabajadores en dichos sectores (210). El otro ejemplo, y el más difícil de rectificar puesto que quedó profundamente codificado dentro del imaginario cultural del país, es la construcción de la mujer afrocubana como objeto sexual que se llevó a cabo a través de la mirada del colonizador y que fue perpetuada principalmente mediante una literatura patriarcal.

En este capítulo utilizaré los conceptos de la identidad bifurcada y el lugar de invisibilidad que emplea Flora González Mandri (*Guarding Cultural Memory*) en relación a la mulata tras su análisis de *Cecilia Valdés* (1882). Como bien acierta González Mandri, la novela abolicionista de Cirilo Villaverde se escribió dentro de un contexto histórico que favorecía al discurso antiesclavista como parte de la agenda independentista (17). Yo diría que era la herramienta política más poderosa, por su fuerza cohesiva, que la burguesía criolla, inspirada por el modelo estadounidense, podía utilizar en contra de la colonia en declive. Pero esto no significa que el discurso antiesclavista que utilizó Villaverde como telón de fondo en su saga de amor frustrado, haya dejado de representar los intereses de la élite blanca, que como bien demuestra la novela, se veía amenazada por la mulata.

Cecilia, la protagonista mulata de Villaverde, paga un precio por la transgresión de querer casarse con un hombre blanco de la burguesía que está socialmente fuera de su alcance. Su final de mujer enloquecida, encerrada en un manicomio viene siendo una reafirmación del lugar ambiguo y en ocasiones invisible, cuando se acerca demasiado al

mundo blanco, al cual se debía limitar la mulata, tal como dicta su composición racial híbrida. Social y racialmente, Cecilia habita un lugar entre espacios, ya que su padre, Cándido Gamboa, es un terrateniente blanco quien la mantiene económicamente, pero al margen, sin que ella lo sepa. Propone González Mandri que:

In the character of Cecilia, then, Villaverde both describes the colonial social arrangement between white men and women of color prevalent in nineteenth-century Cuba and betrays his class's ambivalence about a true mixing of the races at the social level. This ambivalence appears predominantly in the fact that even though the novel bears the name of the female protagonist, it relegates the figure of the mulatta to a sense of split identity and a place of invisibility. (18)

Según González Mandri, Cecilia emerge como una figura popular que, a pesar de su mulatez, encapsula un racismo internalizado, definido por la mirada del colonizador (19). La mulata es fragmentada por la contradicción de ser deseada sexualmente pero rechazada a nivel social. A la vez es multiplicada, reproducida infinitamente como ícono nacional del mestizaje. Es esta dualidad/multiplicidad y negación trágica de símbolo nacional y cuerpo erotizado, que es simultáneamente cancelado por su invisibilidad social, sobre el cual varias académicas han comentado: "In the case of the mulata, high symbolic or cultural visibility contrasts sharply with social invisibility," escribe Kutzinski (7). En su análisis de *Cecilia Valdes* González Mandri concluye que "Ultimately, the novelist defines the mulatta as a colonized subject, as someone incapable of inhabiting multiple spaces in society or of creating her own consciousness through questioning," (23). Madeline Cámara Betancourt actualiza el discurso al postularse una serie de preguntas sobre el legado de Cecilia en una sociedad donde la mulata aun utiliza su cuerpo para tener acceso a mundos de privilegio:

In spite of the centuries that have passed, we could still ask ourselves what remains in the sensual body of the mulatta that is exhibited for the pleasure of

men, from the *marquillas* of cigar boxes to the shows of the Tropicana cabaret; of the black mother who gave her life; of the black culture inscribed in her ancestors? With what voice would the Cecilia of our days (she who hustles a Spanish tourist in the small Plaza del Angel) tell us her story? (101)

Tras su personificación del ideal nacional, la mulata carga con el peso de lo que González Mandri llama el fracaso del proyecto nacional. Cámara Betancourt elabora sobre la problemática de proyectar el ideal armonioso sincrético de la nación cubana desde la alteridad:

...the mulatta has a story in which the psychological connotation conspires against the legitimacy and efficacy that could be granted to her as a stable symbol representative of the syncretism of the Cuban nation. If we take into consideration that the mulatta emerges from the carnal union of the white Spaniard and the black African woman, we cannot dismiss that such union is the result of force and power: rape, lustful seduction, or unnatural incestuous acts between white fathers and their illegitimate mulatta daughters or white brothers and their bastard half-sisters. From a feminist psychoanalytic perspective, the historical process of interracial *mestizaje*, the presence of the black woman was repressed – becoming silent, invisible, threatening as it does not find its true space of identity within the new symbol that does not assimilate her. The raped body and soul negated the spirituality and traditions of the black mother, because the mulatta had to function under the “law of the father,” to incorporate herself into a society that opened other spaces for her self-fulfillment as she whitened her skin color and as slavery was gradually abolished in Cuba. (110, 111)

Relegada a la sombra periférica de una visión masculina y contradictoria que había devenido dominante en la elaboración del ideal sincrético que constituiría el concepto de nación, la mujer afrocubana ocupaba un espacio demarcado dentro del esquema discursivo patriarcal que estaba anclado en representaciones positivistas.

Escritores como Eduardo Ezponda y Francisco de Paula Gelabert plasmaban a la mujer afrocubana en el papel estático y subalterno de musa. La mulata en especial era el sujeto lírico convertido en objeto erótico e hiper sexual, siguiendo el modelo etnocéntrico, occidental que generalmente proyectaba al africano dentro de la categoría

subhumana del primitivismo. Por otra parte la imagen de la mujer mulata como símbolo de la sensualidad también se podría interpretar como una exaltación de la forma de ser intuitiva e instintiva del africano en contraste con el pragmatismo de la idiosincracia del hombre occidental.

No obstante, en su función estética-libidinosa de deleitar e incitar a través del baile y su belleza exótica, la musa mulata se encontraba limitada por la doble subyugación que la reducía a la sexualidad cruda. En su ensayo “La mulata: estudio fisiológico, social y jurídico”, publicado en 1878, Ezponda circunscribe a la mulata dentro del espacio reducido y erotizado del performance: “Donde la mulata desenvuelve la omnipotencia de la sensualidad es en el baile... Su temperamento exige la lubricidad de la danza cubana. Es el néctar que la extasís... es la creación genuina de la mulata, es su idioma inarticulado, es su idiosincracia... La mulata dice: *vivir es gozar, gozar es bailar*”. (14-16)

Pareciera que siguiendo las pautas de Ezponda, Gelabert escribe *La mulata de rumbo*, un cuento corto de corte costumbrista en el que su protagonista, Leocadia es el estereotipo que comenzaba a forjarse dentro del poder aglomerador de las Grandes Narrativas que encausarían a la mulata dentro de lo carnal. Leocadia es una mulata codiciosa, materialista, caprichosa y sandunguera. Ella misma declara: “Yo me llamo Leocadia Bergamonta y Zampallón; soy muy Buena, mientras no me pinchan, y no pienso más que en divertirme, que es lo único que se saca de este pícaro mundo”, (437). En una escena de baile Gelabert deshumaniza a Leocadia en el acto de la danza: “Leocadia, bailando desenfrenadamente con Camilo, reía, gritaba, se retorció como una serpiente....” (440)

En la poesía folklórica transmitida por vía oral la figura popular de la mulata no se desvió de la estampa del costumbrismo tradicional. Encontramos un ejemplo de dicha tendencia en el poeta Bartolomé José Crespo, más conocido por su pseudónimo Creto Gangá. Considerado por José Lezama Lima un precursor de la poesía negra, en el siglo XIX Gangá continuó difundiendo una imagen estereotipada de la mulata. La mulata de Gangá, reiteran Isabel y Jorge Castellanos en el cuarto tomo de *Cultura Afrocubana : Letras, Música, Arte* no es nada más y nada menos que “...sandunga y lubricidad, contoneos de cadereas, pura sexualidad elemental”, (147). Gangá se armó de las tradicionales metáforas licántropas para transformar a la mulata en un animal salvaje dominado por impulsos naturales. En su poema *La mulata* (1847), el poeta metamorfosea a su sujeto de las siguientes maneras:

...cantárida que da vida
unas veces, y otras mata.
...majá que ondulante sigue
con velocidad su presa;
...paloma de cola alzada
que alegre se pavonea;

En su acercamiento a los conceptos de género y raza la teórica feminista estadounidense bell hooks identifica acertadamente la objetivización que nacía del sexismo y el racismo que eran simientes sobre las que se erigían los sistemas de dominación socioeconómica y cultural que ejercía el hombre blanco sobre la mujer negra. Según hooks género y raza se han desarrollado como discursos interconectados desde la época de la esclavitud. “En aquel entonces el cuerpo de la mujer negra constituía un

terreno discursivo, un campo de juegos donde convergían el racismo y la sexualidad”.
(57)

Históricamente la mujer afrocubana ha estado desprovista de su autodeterminación no sólo por el patriarcado colonial sino que también por el hombre negro o mulato. Este último intentaba desesperadamente rescatar la poca autonomía expresiva que le era otorgada sin tomar en cuenta el poder de la agencia femenina. Afirmar hooks: “El discurso de la resistencia negra casi siempre se ha basado en la libertad del hombre... Al aceptar estas metáforas sexuales se forjaba un vínculo entre el hombre negro oprimido y el opresor blanco. Ellos compartían el pensamiento patriarcal de que la lucha revolucionaria estaba ligada al falo erecto, la capacidad del hombre de establecer el dominio político que podría corresponder al dominio sexual”. (58)

Dando un salto al siglo XX es evidente que, con la excepción de uno que otro ejemplo notable, en su gran mayoría los poetas negristas del período de la entreguerra (1919-1939) fueron incapaces de subvertir la representación unidimensional de la mujer afrocubana a pesar de la reevaluación y valorización de la cultura negra a nivel mundial por los movimientos artísticos de las vanguardias europeas.

Por lo general los poetas del negrismo continuaban tirándole leña al fuego de prejuicios sexuales y étnicos que hundían a la mujer en las llamas devastadoras de los clichés. Así por ejemplo José Antonio Portuondo en su poema titulado *Mari Sabel* la mulata no se libera del estigma de hembra lujuriosa que se encuentra atrapada por la mirada masculina del deseo:

Mari Sabel

te desalmate,

Mari Sabel

le dite tanto trajín

a tu cadera,

mulata,

que ayel se rompió el resolte

de tu sandunga,

Mari Sabel.

.....
La rumba puso en tu cuerpo

el ritmo de tu epilepsia;

se encendieron de lujuria

tus ojazos, y en tus piernas

se enredaron las culebras

de la miradas negras.

.....
Ya estás desnuda, mulata,

tu carne fresca y dorada...

Mira a André

mira a André,

¡cómo avienta la narí!...

Rafaela Chacón Nardi (1926), la única poeta mulata en dejar alguna huella afro-femenina, fué incapaz de cuestionar el estatus quo y de ofrecer otra visión de la mujer

afrocubana. En lugar de enfatizar la experiencia de la mujer afrocubana Nardi optó por incursionar en el simbolismo francés al publicar una colección de sonetos titulada *Viaje al sueño* (1948). De particular interés Chacón Nardi expresa una obsesión por el color blanco que equivale a la pureza y que se nutre de la ausencia conspicua de elementos afrocaribeños. (Davies 29)

Emilio Ballagas se salva de este grupo al escribir su *Elegía de María Belén Chacón*, considerado uno de los momentos más altos de la lírica criolla, en el cual la mulata alcanza el lugar más digno que jamás se le fue concedido a lo largo del desarrollo de la poesía negra en Cuba hasta ese momento.

Confirma Davies en su artículo “Writing the African Subject: The Work of Two Cuban Women Poets” que la voz que prevalecía en la poesía afrocubana era masculina: “As elsewhere in the Americas, the inner conflict voiced was the prerogative of the mulatto man; the black woman incarnated unbridled sexuality as aesthetic form,” (34). Sin embargo a raíz del desmantelamiento socio-cultural que implica toda revolución, el terreno se estaba abonando para que la mujer emergiera como la nueva voz de la poesía afrocubana.

La imagen de la mujer afrocubana fue finalmente rescatada y redefinida por las poetisas que salen a la luz después de la revolución. Con la Revolución cubana se imponen nuevas coordenadas sociales que afectan la producción cultural e intelectual (Zurabano 114). Es la poesía el género literario que predomina en el panorama editorial cubano de los sesenta. Nancy Morejón pertenece a la nueva generación de poetisas que afirman con sus versos las nuevas transformaciones sociales. Con ella la poeta postrevolucionaria comienza a retomar el cauce de su identidad con amplitud y madurez, sin embargo, no es

sorpresa que el reconocimiento y la valorización del aporte colectivo femenino haya llegado tardío. En 1970, once años después del triunfo de la revolución, Ildefonso Pereda Valdez publica un estudio sobre la poesía afrocubana en donde el único trabajo de una mujer que se menciona es el de Morejón.

Davies identifica dos acontecimientos que tuvieron un impacto en la poesía afrocubana en general y que fueron catalizadores en aquella generada por mujeres. El Año Intenacional de la Mujer en 1975 y las campañas militares cubanas en Angola (1975-76) y Etiopía (1977-1978) tuvieron un doble impacto en el ámbito artístico. Por una parte hubo un despertar feminista y por otro lado una reafirmación de la identidad africana mediante la solidaridad política. (35)

Engarzando estas corrientes, la mujer afrocubana logra trascender los patrones de la poesía afrocubana y desafía los códigos prevalentes a través de la desarticulación del pasado y reconstrucción del presente para redefinir la identidad de la mujer afrocubana de manera protagónica. Las tres poetas que se destacan en esta labor son Nancy Morejón, Georgina Herrera (1936-), y Excilia Saldaña (1946-1999).

Capítulo Tres: Georgina Herrera: maternidad, Africa e identidad tras la reconstrucción del pasado

En la novela testimonio *Golpeando la memoria*, el Yo narrador de la poeta afro-cubana Georgina Herrera cobra vitalidad desde las primeras páginas. Tras una declaración irrefutable, que luego puntualiza con una anécdota sobre los espacios dominados por el hombre, cuenta como de niña se atrevía a cruzar fronteras que le eran prohibidas.

Nací transgresora. Mira, las niñas del barrio no participaban en los juegos considerados de varones y a mí me gustaba jugar a la pelota con ellos. Me encantaba ocupar el campo corto, porque el *short stop* es arte puro. Por esa posición no se debe dejar pasar ninguna pelota para los jardines. Era feliz cuando cogía el bate y la mascota y me iba a jugar. Te puedes imaginar lo que pasaba cuando mi papa enfilaba por la esquina; yo soltaba bate y guante y a correr. Cuando él llegaba, lo que me caía encima era una lluvia de golpes. Decía que si no entendía con palabras, entonces entendería con golpes. Aquella violencia de mi padre me marcó. Me dejó huellas irreversibles. (27)

El recuerdo de niñez, aparentemente sencillo, contiene una serie de elementos que Herrera destacará en su obra posterior. El lugar que ocupa la mujer en la poética de Herrera es de gran relevancia en relación a la historia y la memoria colectiva de las genealogías afro-femeninas, cosa que se avizora mediante el simbolismo que encierra la posición pelotera del *shortstop*. El lugar en que Herrera se auto-inscribe y que reclama para la mujer afrocubana es comparable a la posición que abarca el *shortstop*. No es coincidencia que de niña Herrera haya sentido una afinidad por esa posición esencial entre espacios. Para aquellos que no saben apreciar la magia del beisbol, el *shortstop*, tal como narra Herrera, es arte puro. Es una posición multifacética que abarca un amplio

terreno de acción y exige del jugador la preparación para cubrir otras posiciones; por ejemplo, el *shortstop* suele ser buen lanzador. Igual que la imagen de la mujer afrocubana que proyectan Herrera y las otras dos poetisas que analizaré, el *shortstop* es la fuerza unificadora que muestra flexibilidad y multiplicidad en su capacidad de actuar, y si es necesario de acomodarse, ante la acción que se impone. Ante todo el *shortstop* se mantiene firme al defender el jardín. Un buen *shortstop* nunca deja que la bola penetre más allá del espacio que se ha ganado. Herrera reclama un espacio parecido para la mujer afrocubana, autónomo y singular.

Georgina Herrera nació en Jovellanos, Matanzas, en 1936. A pesar que el negrismo había iniciado un concientización sobre la importancia de la herencia africana en Cuba, la realidad social seguía siendo la misma para los negros pobres. Herrera llegó a una sociedad que había forjado su historia en base de contradicciones que aún está por reconciliar:

...abrí los ojos a un mundo lleno de prejuicios, de tabúes, de contraposición entre lo bueno y lo malo: la escasez y la abundancia, lo negro y lo blanco. Allí comencé, también, a apreciar la significación social de ser pobre y sobre todo negra, porque después de tomar conciencia de mi condición de clase cuando tenía que asistir a la escuela con los zapatos rotos, vino la de mi identidad de raza. (25)

Además de tener afinidad por el *beisbol*, Herrera amaba la escuela, así tuviera que ir con los zapatos rotos, y a las maestras que la alentaban a escribir poesía. Otro grupo de mujeres que dejaron una huella profunda en sus años formativos eran las “viejas negras” de la familia y del barrio, tanto que escribió su primer cuento, estando en la escuela primaria, inspirada en los relatos que circulaban entre ellas. Ya desde niña Herrera incursiona en el mundo mágico de sus antepasados afro-femeninos, a través de la transmisión oral, que como ya hemos visto, constituía un pilar en la vida social de los

yoruba y una método de perpetuar la memoria colectiva. A temprana edad Herrera se sintoniza a la frecuencia transportadora del recordar y recontar de la negras, unidas en hermandad por sus experiencias y sabiduría, y rescata sus historias del anonimato y el olvido con el acto de inscribirlas mediante la palabra escrita.

...me trasladaban que sé yo adonde, e iba y venía en medio de lo que escuchaba, dándome un gusto que aún hoy me llena la memoria y el corazón, porque ellas tenían otra manera de decir y con mucha más variedad y una riqueza sin límites... Las negras viejas y yo teníamos mucha afinidad y empatía; cuando pasaban por mi lado me ponían la mano en la cabeza y me decían: “Tú son lucumisa”. Aquello era como una distinción... solo después de mucho tiempo pude entender su significación.... (76, 82)

Herrera se fue a vivir a la Habana en 1956, huyendo de la miseria rural de su pequeño pueblo natal, y comenzó a estudiar en una escuela pública mientras trabajaba de doméstica. Durante todo ese tiempo seguía escribiendo poemas, algunos de los cuales fueron publicados, a cambio de nada, en el periódico *Excélsior*. En 1960 Herrera se hizo colaboradora de *Prensa Libre*. Dos años después, tras haber hecho contactos en la editorial El Puente¹ por medio del dramaturgo argentino Samuel Fedman, Herrera publica su primer poemario *GH*. “Ni siquiera lo titulé, pues solo faltaba la cubierta y yo no me decidía, y entonces me dijeron: ‘Le vamos a poner las iniciales de tu nombre, porque no podemos esperar más’”, cuenta Herrera en *Golpeando la memoria* (95).

Afirma Nancy Morejón, quien también pertenecía al grupo de escritores negros El Puente, en el epílogo de *Golpeando la memoria* que “Nadie se atrevía a negar a aquel talento; casi todos convenían en que había aparecido una personalidad pero aquella

¹ El Puente: Editorial fundada por un grupo pequeño de escritores afrocubanos en los años sesenta, entre ellos José Mario Rodríguez, Ana María Simó, y Gerardo Fullea León. Se planteó en aquel momento como una alternativa a la revista *Lunes de revolución*. Ediciones El Puente publicó los primeros dos poemarios de Nancy Morejón. Sin embargo en 1965 la editorial cayó bajo la acusaciones del gobierno por lo que consideraban una estética contra-revolucionaria and cerró sus puertas.

recepción de sus primeros poemas estaba lejos de comprender la importancia que los conceptos de género y raza iban a tener en esta obra para perfilarla y darle su razón más legítima” (183).

Herrera publica su primer poemario en un período de transición social y grandes cambios que afectaría la producción literaria y artística a nivel de contenido y difusión. Aunque la reestructuración de la industria editorial significó un acceso más amplio para la producción literaria de mujeres, las nuevas imposiciones del paradigma marxista añadieron una serie de nuevas implicaciones para la artista y escritora afrocubana. Esta ya se encontraba en desventaja por las condiciones que han conspirado para borrarlas, además debían, al igual que todos, redefinirse constantemente bajo las exigencias de la revolución castrista. Señala González Mandri que los primeros quince años de la revolución eran años de depuración intelectual:

Examples are the censorship of Orlando Jiménez Leal’s film *P.M.*, about the nightlife of Afro-Cubans, and the closing of the El Puente publishing house and group to which Morejón belonged... Finally, these years were marked by the famous Padilla Affair in which Herberto Padilla was jailed in 1971 for his controversial collection of poems *Fuera del Juego*, published in 1968...” (66).

No obstante Herrera se incorporó y continuó su evolución poética. En 1963 entra a trabajar en Radio Progreso como copista y eventualmente comienza a escribir novelas para la radio. Hasta en su trabajo de guionista Herrera sentía un gran deseo por inscribir a la mujer en general y a la mujer negra en particular en papeles protagónicos:

Los temas que más me han gustado trabajar son los relacionados con las mujeres. Dentro de los espacios históricos era maravilloso descubrirlas, hacerlas visibles, poner en evidencia lo que para otros y otras pasaba inadvertido, sacar a través de los diálogos, todo el esplendor que llevaban adentro. Después traté de que las mujeres negras se sintieran representadas en las novelas por algún personaje protagónico. Como eso no pudo ser, y había un programa histórico llamado Grandes Momentos de la Historia, ahí las ponía. A veces, leyendo sobre lo que

iba a escribir para ese programa, llegaba la inspiración para un poema, así surgió “Canto de amor y respeto para doña Ana de Souza”, ... También escribí sobre Fermina Lucumí, la esclava dirigente de la primera sublevación organizada que hubo durante el período colonial, porque esas mujeres merecen ser enfocadas, reconocidas y recordadas. En mis narraciones quise romper esquemas, dar una imagen de la mujer de los nuevos tiempos, y empecé a introducir lo que tenía en mi mente. (106)

En 1974 publica otro libro de poesía *Gentes y cosas*, seguido cuatro años después por *Granos de sol y luna* (1978). *Grande es el tiempo* salió en 1989, seguido por *Gustadas sensacionoes* en 1996 y *Gritos* en 2003. A partir de *Gentes y cosas* el tema de la maternidad ocupa un lugar central en la obra de Herrera. Los poemas son profundamente maternales, siete de los cuales están dedicados a sus hijos Ignacio e Anaisa, quien después murió tragicamente en un accidente de tránsito. En lo que Catherine Davies llama una “hermeneútica de la maternidad” la obra de Herrera brota de adentro, desde la intimidad de sus experiencias de mujer negra, madre, y heredera de las historias de sus antepasados femeninos que la poeta rescata de la desmemoria.

En muchos de sus poemas Herrera exalta su maternidad de una manera tan intuitiva e íntima que se torna universal. En estos poemas Herrera cancela el estereotipo de la raza de manera que trasciende la piel. Tal vez sin proponérselo, reconstruye la imagen de la mujer afrocubana, devolviéndole el espacio vital que constituye la matriz reproductiva y transmisora de códigos esenciales de la humanidad. En “Anaisa” la descripción del nacimiento de la hija es una escena que trasciende tiempo y espacio:

Años (dos) atrás
a esta hora,
recién

nacida eras. Yo
recien dichosa
cuando aprendí tu llanto
y vi tu cuerpo
-verídico juguete-
luchando entusiasmado
por separarse de mi vida.
Se repitió el asunto
antiguo y cotidiano
de la hoja
sacudida y llevada por el viento. (10)

En el siglo XIX las representaciones altamente erotizadas de la mujer afrocubana habían funcionado para, entre otras cosas, arrebatarles su poder procreativo. Específicamente en el caso de la mulata, Kutzinski afirma que su función era proveer sexualidad sin complicaciones reproductivas: “Her womb is a tomb”, (31). Mandri señala que el poder reproductivo de la mujer afrocubana es visto en el siglo XIX como una amenaza ante la pureza racial de la familia blanca y la perpetuación económica de privilegio y rango social. (18, 20)

Al autoinscribirse como una fuente de ternura materna inagotable, Herrera implícitamente desmantela los paradigmas de objetización y deshumanización donde la mujer afrocubana existía y se reproducía únicamente en la estética del placer. Lejos de ofrecer paradigmas simplificados genealógicas que encasillan a la mujer dentro de un matriarcado limitante y unilateral, Herrera explora la riqueza de la mujer afrocubana

desde una perspectiva gino-afrocéntrica y matrilineal, empleando los términos de Davies, que está constantemente regresando al centro para después ramificarse y entrecruzarse en el flujo y reflujo perpetuo de lo que Flora González Mandri llama “the art of recovering lost truths,” (92).

La africanía latente de lo maternal en Herrera es lo suficientemente personal para tener un impacto social. La feminista nigeriana Oyeronke Oyewumi señala en *African Women and Feminism: Reflecting on the Politics of Sisterhood* que la maternidad, dentro del esquema social africano, es la fuente más importante y fundamental en la creación de coaliciones para la acción política. (13)

En “Preguntas que solo ella puede responder” Herrera inscribe la experiencia maternal dentro de un plano mítico cuyo discurso se relaciona metonímicamente a África. Señala Davies que la relación madre e hija se expresa a través de África y vice versa, creando de esta manera una dimensión espiritual que deviene imprescindible en la recuperación de la identidad afro-antillana (182). “The subject thus constitutes her identity in terms of (female) ethnicity, maternity and nurturing...”, (182). Herrera transmite ternura y privilegia a lo familiar mediante objetos sagrados africanos, el mar, que simboliza el puente migratorio entre África y el nuevo mundo, y sobre todo los “ojos de etíope” que aluden a rasgos heredados de lejanas tierras.

Un escrutinio más profundo de los poemas de Herrera muestra que la poeta se aleja del discurso feminista occidental. En *The Invention of Women* Oyewumi se hace la siguiente pregunta sobre la universalización de la fijación biológica que determina las categorías sociales de occidente: “On what basis are Western conceptual categories exportable or transferable to other cultures that have a different cultural logic?” (11)

Oyewumi concluye que el feminismo occidental aplica la construcción social de género indiscriminadamente y de esa manera continúa perpetuando ciertos mitos sobre culturas que no forman parte de occidente, inscribiéndolas mediante un prisma totalizador:

“Consequently, in cross-cultural gender studies, theorists impose Western categories on non-Western cultures and then project such categories as natural,” (11).

Ciertamente la confluencia de razas, etnias, y culturas dentro del contexto colonial y neo-colonial creó en Cuba un ambiente que facilitó la inserción de tales categorías maniqueístas. En la obra de Herrera la legitimización de la figura femenina africana se lleva a cabo mediante un determinismo propio que no suscribe a imposiciones occidentales. Herrera recurre a África en búsqueda de una figura femenina que no se somete y rebasa toda fijación binaria sexual. Señala Davies que “Herrera looks to Africa rather than Cuba for the legitimization of a revolutionary (syncretic) feminist heritage,” (180).

“Canto de amor y respeto para doña Ana de Souza” (*Granos de sol y luna* 1978) es un poema panegírico sobre la reina Nzinga de Angola. Históricamente Nzinga pactó y formó alianzas con los holandeses en el tráfico de esclavos. En el poema Herrera modifica los hechos históricos y ofrece una versión subalterna de Nzinga. Representada como una figura mítica inscrita a través de la dualidad sincrética Ana de Souza/Madre Yinga Mbandi, Herrera crea una figura transgresora y exuberante que simultáneamente personifica la resistencia y maleabilidad femenina a nivel universal. Afirma Davies que “The double-named, double-voiced Ana de Souza/Mother Yinga Mbandi is inscribed as a uniquely syncretic Amazon-like figure: African, Catholic, mother, saint, lady, warrior-queen and liberator”, (179). Pero más que una legitimización de la resistencia feminista

africana Herrera reconstruye la historia de una mujer creando de esa manera un vínculo con el pasado que abre un espacio para que la mujer afro-cubana se inserte de manera protagónica en el presente:

Usted, doña Ana,
con ese nombre occidental, tomado
por estrategia, usado
sólo en documentos.
Madre Yinga Mbandi para su pueblo.
Vencida a veces, nunca prisionera,
siempre emergiendo
entre sus hombres, sin más armas,
que en los ojos,
prendiendo como llama furiosa, el deseo
de acorralar al enemigo, junto
al mar tremendo de donde vino.
Yinga,
señora, agua limpia donde quiero
verme reflejada. (10-12)

En *Grande es el tiempo* (1989) Herrera vuelve a colocar a la mujer negra en un lugar protagónico de la historia. En “Fermina Lucumí” le da nombre a la figura subvertiva de una esclava y la inserta de primer instancia dentro de una fecha específica de un acontecimiento real:

El cinco de noviembre

de 1843, Fermina, cuando
todos los bocabajos fueron pocos
para tumbar su ánimo...

Luego, tras la recuperación de su historia, viene el rescate de la memoria. Al igual que en “Canto de amor y respeto para doña Ana de Souza” – “...sin más armas,/que en los ojos,/prendiendo como llama furiosa,/ el deseo/de acorrallar al enemigo, junto/al mar tremendo de donde vino...”- el poder femenino está asociado con la naturaleza:

Qué amor puso la astucia en su cerebro,
la furia entre sus manos?
Qué recuerdo
traído desde su tierra en que era libre
como la luz y el trueno
dio la fuerza a su brazo?
Válida es la nostalgia que hacemos poderosa
la mano de una mujer
hasta decapitar a su enemigo. [...]
Lástima
que no exista una foto de sus ojos.
Habrán brillado tanto. (17)

En “Retrato de Victoria” (*Gritos* 2003) la bisabuela de la poeta encarna el triunfo femenino en la larga lucha por la libertad. En este poema, como señala Davies, Herrera se

auto-inscribe en la imagen de su antepasado, cosa que le permite reconectarse con el cabo perdido que la una al pasado:

Qué bisabuela mía esa Victoria
Cimarroneándose y en bocabajos
Pasó la vida.
Dicen
que me parezco a ella. (4)

Según Davies: “The link with the past and the sense of cultural family heritage informs the poet’s discursive image or verbal reconstruction of her self,” (“Writing the African Subject: The Work of Two Cuban Women Poets” 41). Al igual que en “Fermina Lucumí” la voz lírica recalca la importancia de esbozar el nombre, que viene siendo un acto de inmortalización.

Y es que según Herrera rendirle homenaje a los ancestros mediante la palabra es central en su obra. “Lo que yo tengo de mis ancestros, porque no hay fotos, es a través de lo oral. Los ancestros tienen una cosa muy importante que ver con nosotros; no podemos dejarlos a un lado”, afirmó Herrera mientras se mecía en un sillón durante una entrevista informal que me concedió en La Habana en agosto 2005.

Estos poemas de Herrera articulan, según Davies, una perspectiva “gyno-Afrocentric” a través de paradigmas “...relating to kinship and history, to matrilineage and woman-centered social formations,” (41). La poeta emprende una búsqueda continua y reveladora que conecta a la voz lírica con un pasado más allá de las experiencias vividas, de esa manera dándole un sentido histórico atemporal y a la vez muy íntimo a su obra.

En su artículo “(Re)Constructing the Past, (Re)interpreting the Present, (Re)Inventing Self: History in Selected Poems of Georgina Herrera”, Paulette Ramsay demuestra de que manera la voz lírica de Herrera enlaza elementos del pasado con el presente a través de una juxtaposición consciente que cuestiona e interpreta los discursos oficiales sobre la historia de la mujer. Herrera escribe sobre sus propias experiencias para confrontar y deconstruir aquellos códigos internos que ha heredado la mujer africana a lo largo de una geneología femenina dominada por paradigmas occidentales.

Herrera rechaza el discurso masculino que relega a la mujer a ocupar un espacio periférico en la historia. De igual manera, su obra no abraza a la ideología feminista occidental que intenta imponer la construcción “mujer” que se encuentra emergida en la filosofía corporal-social del determinismo biológico como única alternativa. Según Oyeronké Oyewumí en su *The Invention of Women*, “...prior to the infusion of Western notions into Yoruba culture, the body was not the basis of social roles, inclusions, or exclusions; it was not the foundation of social thought and identity.” Por lo tanto: “The woman question is a Western-derived issue... It is an imported problem, and it is not indigenous to the Yoruba,” (iv).

He demostrado algunas de las estrategias que emplea Herrera para rescatar y apropiarse de la identidad femenina mediante los tropos de la maternidad y la auto-inscripción en las historias perdidas de mujeres africanas y afro-cubanas del pasado. El tercer tropo se relaciona directamente a África como símbolo de una búsqueda raigal y proclamación de identidad. La afirmación oral, el uso de la metáfora del espejo reflector, y la relación íntima entre mujer y naturaleza son constantes en la poética de Herrera. En

el poema “África” (*Gritos* 2003) Herrera logra reunir todos esos elementos para llegar a un momento sublime de total claridad y consciencia espiritual:

Cuando yo te mencione
o siempre que seas nombrada en mi presencia
será para elogiarte.

Yo te cuido,
junto a ti permanezco, como al pie
del más grande árbol.

Pienso
en las aguas de tus ríos y quedan
mis ojos lavados.

Este rostro, hecho
de tus raíces, vuélvese
espejo para que en él te veas.

En mi muñeca
vas como una pulsa de oro
-tanto brillas-; sueñas
como escogidos cauríes para
que nadie olvide que estás viva.

Todo sitio al que me dirijo
a ti me lleva:

Mi sed, mis hijos,
la tibia oleada que al amor me arrastra

tienen que ver contigo.

Esta delicia de si el viento suena

o cae la lluvia

o me doblan los relámpagos,

igual.

Amo esos dioses

con historias así, como las mías:

yendo y viniendo

de la Guerra al amor o lo contrario.

Puedes

cerrar tranquila en el descanso

los ojos, tenderte en paz.

Yo te cuido. (6)

África es un símbolo mítico-imaginario en el cual Herrera se ve reflejada y vice versa mediante la proyección colectiva que la poeta realiza en su obra y articula en este poema. Según Davies, Herrera es la personificación femenina de África: “Her face is a self-reflecting mirror in which ‘Africa’ (the poet) can see herself. Her body (face) represents the female body subsumed in the collective body politic. She carries ‘Africa’s’ sights and sounds with her as ritual objects; ‘Africa’ constitutes her desire, maternal feelings and pleasure; it is the source of her spiritual life, her jouissance, her desitiny,” (185).

Utilizando los temas de la memoria, la reconstrucción de la identidad, el homenaje a los antepasados femeninos, la recreación del vínculo con Africa como matriz,

el rescate de la imagen de la mujer de la fijación maniqueísta del determinismo biológico, y la exaltación de la maternidad, Herrera desmantela los estereotipos afro-femeninos y los subvierte al insertarse en el proceso reconstructivo para finalmente proyectar imágenes de la mujer dentro de un marco de resistencia matrilineal. Por otro lado la poética de Herrera no se suscribe explícitamente a ningún movimiento feminista, no existe en Herrera un discurso de confrontación política, ni hay agendas que promover. Sencillamente su poesía se nutre de una fuerza interior inquebrantable que viene de lejos y cobra vitalidad renovadora en la voz lírica de una mujer que siente una conexión especial con el pasado. Herrera no es una feminista de agenda; no obstante nutre un porvenir de más conciencia de los conflictos de identidad racial y sexual que a la vez activan una perspectiva feminista de dichas relaciones.

Capítulo Cuatro: Nancy Morejón

¿Qué podré decir sobre la obra poética de Nancy Morejón que ya no se ha recalado en los diversos análisis que han realizado académicos de la literatura Afro-Hispana? ¿Qué granito de arena podré contribuir al cuerpo totalizador de trabajos que ya existe sobre esta principal exponente de la poesía afrocubana post-revolucionaria? Son preguntas que me hice cuando me encontré entre las múltiples voces de la crítica literaria que han examinado cada ángulo de cada estrofa de los poemas de Morejón con la comparable minuciosidad de científicos trabajando en laboratorios. A pesar de este gran reto, partí firme en la convicción de que descubriría algún vericuetos sin explorar, por estrecho que fuera, sobre el cual podría aportar alguna perspectiva reveladora. No obstante, este capítulo se nutre de la recopilación de fuentes críticas en la reafirmación de los elementos que sustentan la esencia del discurso poético revolucionario de Morejón.

Me baso en la premisa que comparten Lorna V. Williams, Linda S. Howe, C. RoseGreen Williams y Dellita L. Martín-Ogunsola. Todas concuerdan en que los temas de raza y género en la poética de Morejón están subordinados a un discurso ideológico. Según dichas estudiosas de la obra de la poeta, la proyección revisionista de la mujer afrocubana, la toma de conciencia feminista, y la africanidad incipiente operan y toman vuelo en la voz lírica de Morejón bajo un imperativo dominante: la ideología revolucionaria. Morejón nos ofrece una visión politizada que sigue las reglas de exclusión y prohibición, según la teoría de Michel Foucault sobre la dominación discursiva. (*The Discourse on Language*, 1970)

Para el propósito de este trabajo analizaré los dos poemas más citados de Morejón que reflejan la problemática central de su poética. En “Mujer negra” y “Amo a mi amo”, ambos poemas pertenecientes a *Parajes de una época*, Morejón deconstruye la historia oficial del pasado, subvierte las Grandes Narrativas tras un filtro afro-femenino, y ofrece una imagen alternativa de la mujer afrocubana como agente activa que participa en su propio destino y en la elaboración del concepto de identidad nacional. Sin embargo la transgresión de Morejón está restringida a los parámetros ya mencionados. Propongo que el cuadro marxista que dicta lo que es aceptado y aceptable viene siendo otro tipo de patriarcado que vuelve a encasillar a la mujer afrocubana, en esta ocasión como vehículo para la difusión ideológica.

Nancy Morejón (1944-) ha publicado más de diez libros de poesía desde los años sesenta. Ensayista y especialista en la obra de Nicolás Guillén, su trabajo es el más traducido y antologizado entre las mujeres escritoras de su generación. Como ya he señalado escribe a través de un filtro afro-femenino, no abiertamente feminista, que promueve una agenda nacionalista y socialista. Morejón prefiere utilizar el término “womanism” creado por la feminista afro-americana Alice Walker¹, que se plantea como alternativa ante el feminismo occidental arraigado en discursos europeos.

Al igual que Nicolás Guillén (1902-1989), Morejón rechaza la etiqueta de lo afrocubano y cree en la existencia de una sola identidad cubana que no puede ser comprendida sin tomar en cuenta la influencia de la cultura negra.

¹ Alice Walker: La ganadora del premio Pulitzer por su novela *The Color Purple*, presenta por primera vez el concepto de “womanism” en su libro *In Search of Our Mothers’ Gardens*. Dentro del contexto de Walker, el término implica el rescate del legado de los antepasados afro-femeninos. El “womanism” de Walker subraya las contribuciones afro-americanas en el ámbito cultural y considera el paradigma socio-histórico de la especificidad racial como elemento esencial en el análisis de género.

Su primer poemario, *Mutismo*, se publica en 1962, seguido dos años después por *Amor, ciudad atribuída*. Ambos libros fueron publicados por la casa editorial privada Ediciones El Puente y pertenecen a un período de plurarismo cultural pasajero, ya que el panorama social estaba en aras de cambios represivos. En *Mutismo* Morejón no hace mención de la revolución, sin embargo ya comienza a perfilar su preocupación por temas raciales. En 1964, un año después de la publicación de *Amor, ciudad atribuída*, El Puente se vio obligado a cerrar sus puertas al caer bajo el escrutinio del estado. Sus miembros fueron acusados por el gobierno de no representar los ideales revolucionarios y como consecuencia muchos de ellos fueron mandados a campos de rehabilitación social llamados UMAP (Unidad Militar de Ayuda a la Producción).

Explica William Luis en “Race, Poetry, and Revolution in the Works of Nancy Morejón” que el nuevo terreno cultural debía acatar las rígidas expectativas revolucionarias y el papel que jugaría el intelectual y el artista en la nueva orden social se estaba redefiniendo (50). “The closing of El Puente, along with other events confirmed that it was not enough for writers to support the revolution, Castro’s revolution, they had to glorify it in their works,” (50).

En 1967 Morejón publicó su tercer poemario, *Richard trajo su flauta*, una colección madura que denota un marcado cambio temático y estilístico en Morejón. Mientras que sus trabajos iniciales fueron caracterizados por despliegues abstractos y metáforas ornamentales, *Richard trajo su flauta* proyecta un timbre popular que identificaría a Morejón a lo largo de su trayectoria. En este poemario Morejón ofrece una variedad de temas, los más sobresalientes reflejan su conciencia racial y muestran su compromiso a una poética revolucionaria que estaba ausente en sus trabajos previos.

El tema negro en Morejón reflejaba el sentimiento de orgullo racial entre intelectuales negros en Cuba dentro de un escurridizo ambiente ideológico que reconocía al negro dentro del utilitario cuerpo político solo cuando era desmantelado de todos sus atavíos mágico-religiosos. Por un lado Fidel Castro había proclamado que Cuba era una democracia racial y el movimiento de derechos civiles en los Estados Unidos había recibido atención y promoción nacional. Por otra parte la posición oficial en cuanto a las reglas afrocubanas era una de rechazo y prohibición.

Un año después de haber publicado *Richard trajo su flauta* Morejón estuvo bajo sospecha de participar en reuniones con otros intelectuales negros prominentes, entre ellos Sara Gómez, Walterio Carbonell, y Rogelio Martínez Furé, en las cuales escribieron un manifiesto sobre los temas de raza y la cultura en Cuba para presentarlo en el Congreso Mundial de Cultura en enero 1968. Los participantes fueron acusados de acutar de manera sediciosa y les dieron a todos la oportunidad de rehabilitarse.

A finales de los sesenta y los setenta la política cubana en el exterior se caracterizó por su apoyo a los diferentes movimientos de liberación en el continente africano. Pero dentro del país aumentaban las represalias en contra de las agrupaciones de negros intelectuales. Según Alejandro de la Fuente (*A Nation for All: Race, Inequality, and Politics in Twentieth Century Cuba*): "...the revolution had made Africa a central concern of its foreign policy. From the visit of Guinea's president Sékou Touré to Cuba in 1960, to Che Guevara's fighting in the Congo in 1965, to Castro's own visit to Guinea, Sierra Leone, and Algeria in 1972, Cuba had supported the anticolonial struggle in Africa since the 1960s," (300).

Naturalmente para militantes y activistas afroamericanos como Robert F. Williams, Miriam Makeba, y Angela Davis, entre otros que visitaron y vivieron en la isla durante las décadas del sesenta y setenta, Cuba no era solamente un punto de referencia a un pasado ancestral africano y un modelo, a primera vista, para la armonía racial, sino que representaba la legitimidad ideológica y por ende la plataforma internacional más importante para la causa del movimiento Black Power (de la Fuente 300).

De manera recíproca la población afrocubana acogió a dichas personalidades con entusiasmo ya que para ellos los extranjeros de procedencia africana representaban un vínculo con la diáspora y la identificación con una experiencia negra universal. Un interesante contrapunteo entre la mirada hacia adentro y la mirada hacia afuera. A pesar del episodio con el El Puente, los encuentros sirvieron para seguir nutriendo el espíritu del movimiento Black Power en Cuba que el gobierno no había podido erradicar. Jóvenes afrocubanos se reunían espontáneamente para formar grupos de estudios pero pronto fueron suprimidos y fue creciendo la desilusión de los activistas afroamericanos viviendo en la isla. “As representatives of “black power,” these militants were in many cases adamant about the need for blacks to mobilize separately – a notion that contradicted the integrationism of the Cuban revolution... Thus many of these African American militants grew increasingly impatient and critical of the Cuban government...” (De la Fuente 300, 301).

Morejón no volvió a publicar otro libro de poesía hasta 1979 y durante su período de silencio trabajó arduosamente para volver a ganarse la confianza del gobierno. Señala Howe que Morejón “...did not affiliate with ‘separatist’ pro-Afro-Cuban or women’s groups; instead she became involved in nationalist revolutionary activities. She engaged

in revolutionary projects for several years, particularly when official institutions would not publish her poetry,” (162).

Con *Parajes de una época*, Morejón internaliza las palabras de Fidel Castro en su discurso de 1961 dirigido a los intelectuales del país: “Dentro de la revolución, todo, contra la revolución, ningún derecho”. Los poemas de *Parajes de una época* representan una afirmación pública de la alianza entre poeta y revolución. Los poemas son elogios de los héroes que se inmolaron por la causa revolucionaria, desde aquellos que no sobrevivieron el ataque a Moncada hasta los caídos de Playa Girón. Morejón le dedica “Mitologías” a Camilo Cienfuegos, otro protagonista carismático de la revolución que, según la versión oficial, desapareció, en un accidente de avioneta. En *Parajes de una época* la voz lírica denuncia las injusticias mundiales en poemas como “En el país de Vietnam,” “Un manzano de Oakland,” y “Farewell.” Afirma Luis que en esta etapa, después de doce años de silencio, Morejón “...accepts the challenge of developing a political voice...” (55).

No obstante, Morejón no abandona los temas personales y la temática afrocubana. Durante esta etapa la poeta se inicia como mediadora cultural que está en constante negociación entre su herencia afro-femenina y el mandato revolucionario que restringe los espacios para el debate de temas raciales.

A lo largo de la década de los ochenta Morejón continuó publicando libros que destacaban su compromiso ideológico. *Octubre imprescindible* (1982) y *Cuaderno de Granada* (XX) sellan la alianza oficialmente y Morejón se convierte en la portavoz intelectual de la revolución. Señala Luis que después de *Cuaderno de Granada* “...Morejón was hailed as a revolutionary poet, received the support of the government,

traveled abroad frequently, her international reputation spread rapidly, and she earned much deserved support both in and outside of the island,” (). Ya confirmada su lealtad hacia la revolución, sus subsecuentes incursiones poéticas retoman los temas de raza y género casi exclusivamente.

Basándome en la teoría postestructuralista de Foucault, defino el marxismo como un sistema de control sobre la producción del discurso que determina las condiciones bajo las cuales puede ser empleado. Como resultado, dicho mecanismo de dominación, aplicando el pensamiento de Foucault, impone ciertas reglas sobre aquellos individuos que reúnen los requisitos que les permite negociar en unidades discursivas. El acceso discursivo es privilegiado bajo las instituciones marxistas. “This amounts to a rarefaction among speaking subjects: none may enter into discourse on a specific subject unless he has satisfied certain conditions or if he is not, from the outset, qualified to do so,” (238).

Señala Howe que específicamente en los poemas “Mujer negra” y “Amo a mi amo”, Morejón se apropia de los paradigmas misóginos de la narrativa esclavista del siglo XIX y la poesía negrista del siglo XX y en su lugar introduce un enfoque revisionista del lugar que ocupa la mujer afrocubana (164). Rose-Green-Williams también alude al tratamiento revisionista de Morejón en “Mujer negra” y afirma que la poeta reivindica la imagen de la esclava de una manera muy particular. “Beginning with the Middle Passage journey, the speaker de-emphasizes the often cited trauma of the diasporic experience. She records her responses through the use of a markedly non-emotive discourse, thus separating this poem from the tradition of anti-slavery literature, exemplified by nineteenth-century Cuban novels,” (190-91).

Sin embargo, Morejón desmonta los códigos establecidos del pasado dentro de los parámetros marxistas rígidamente definidos del presente. El resultado es lo que yo llamo una subversión truncada. Como demostraré tras un análisis de “Mujer negra” y “Amo a mi amo”, la realización y el éxito del acto subversivo de la protagonista afrocubana sucede sólo cuando, en el caso del último poema citado, el acto es imaginado por la narradora, o en el caso del primer poema, ocurre mediante una transacción y subsecuente transmutación ideológica.

En “Mujer negra” dicha acomodación implica favorecer una nueva identidad criolla sobre la identificación nostálgica con un pasado africano remoto. Explica RoseGreen-Williams:

Although the poem places the Afro-Cuban woman’s origins in Africa, it also makes an explicit effort to avoid the putatively atavistic ethos of affirmation of an African identity... Morejón’s protagonist not only declares her separation from this past but also demythifies the belief in a single African homeland to which all Caribbean Blacks belong or can return, when she asks, ‘¿Era a Guinea? ¿A Benín? ¿Era a Madagascar? ¿O a Cabo Verde?’. (192-93)

Y es que, según afirma Williams, las expresiones de africanidad en la poesía de Morejón se disuelven en la categoría socialista del proletariado. “...Morejón’s questions mark the dissolution of all social identity before the birth of the socialist self... the signs of African specificity dissolve into the socialist category of the proletarian worker,” (142). Una vez establecido el dominio de la clase proletariada, Williams afirma que Morejón extiende una invitación implícita tras su poesía a que todos los africanos en la diáspora participen en un proyecto socialista internacional: “In upholding the internationalist stance of the revolutionary government, Morejón implicitly establishes a link between Cuba’s fate and that of Blacks in the international arena. The conventional

Marxist view subsumes ethnicity and race under the economic domain in the belief that class is the only legitimate social category of difference,” (141).

RoseGreen-Williams también observa que la transgresión que proyecta la poeta, al estar atada al marxismo, se encuentra limitada. En “Mujer negra” la mujer afrocubana es protagonista en todas las etapas decisivas de la historia de Cuba. La resistencia toma el lugar de la subyugación es su reacción ante la opresión de tres siglos que Morejón encapsula de manera épica en un sólo poema. La heroína de Morejón es inscrita, no como víctima de la colonización patriarcal, sino como actora política y social en la construcción de la nación cubana.

No obstante el precio que paga para llegar a la identidad realizada es a través de una alianza con el comunismo. En ese momento en el poema es evidente el esfuerzo adaptativo que emplea Morejón y ocurre una fisura palpable que la coloca al servicio de intereses específicos. Al final de “Mujer negra” el sujeto resistente se convierte en portadora incondicional de dicha ideología. Afirma RoseGreen-Williams que el sujeto acepta las promesas de igualdad racial sin cuestionarlas:

...the will to use the Black woman as the spokesperson for pro-revolutionary ideology is what leads to the speaker’s unquestioning acceptance of the assumption of the Castro regime that the problems of Cuban Blacks have been resolved in the new social order. In “Mujer negra” the persona views the Revolution as her absolute panacea: it is the means through which she has finally attained an identity (“Ahora soy”), an identity which, it is implied, is socially and politically constituted, without specific regard to race; it is not only the remedy for her earlier material deprivation, but also the source of liberation of her creative energies (“solo hoy tenemos y creamos). In this case the use of the verb “crear” is very pointed, for it alludes to the Marxist ideal of non-alienated (creative) labor, achievable under socialism... And so according to this version of Cuban history, the Revolution marks both the culmination and the successful conclusion of the struggles of the Black woman. (198)

En lo que Martín-Ogunsola llama la dialéctica de la ambivalencia en la poética de Morejón, propone que la relación africanidad/revolución es una paradoja que está reflejada claramente en “Mujer negra”. Según Martín-Ogunsola siempre ha existido una oposición maniqueísta en cuanto al tema negro. Antes expresada como una tensión entre la superficialidad caricaturesca y una comprensión profunda del ser mágico/místico/social africano, en la actual etapa el contrapunteo se define y manifiesta dentro de un marco ideológico.

Los temas de género y raza, por ejemplo, se encuentran rehabilitados mediante un paradigma marxista que a su vez predica la inexistencia de la desigualdad racial y la igualdad entre sexos en Cuba tras la promoción de una identidad social homogénea – El hombre nuevo/La mujer nueva. Dichas construcciones sociales, plasmadas por el poeta/mediador en la proyección de una poesía nacional, popular, y totalizadora, son básicamente anuladas dentro del contexto marxista. Afirmar Martín-Ogunsola: “ ‘Mujer negra’ is the epitome of the dialectics of ambivalence represented by the Africanity/revolution paradox, for although Africa is the point of departure for the reconstruction of the Black woman’s history, ethno-racial memory is overshadowed by the experience of New World slavery and Marxist ideology,” (234).

Que Morejón haya optado por una postura poética que siga una línea oficial, subraya una de dos cosas, según Martín-Ogunsola. “Perhaps her dispassion stems from a conviction that to be consciously Black and to write out of such awareness is to be revolutionary or perhaps it comes from the dilemma of being a public figure who is also a private person and who has to survive under a left-wing dictatorship,” (237).

Sólo Morejón sabe si parte de un lugar de acomodación a través de la transacción ideológica. Lo cierto es que la mujer afrocubana sigue cargando con el peso de un cuerpo utilitario, o lo que bell hooks llama el “terreno discursivo” del cuerpo de la mujer negra (57), ya que en su poesía el sujeto afro-femenino se destaca como protagonista social sólo cuando es receptáculo y subsecuente portavoz de ciertos ideales. Morejón elimina la función erótica/sexual de la mujer afrocubana, pero en su lugar inscribe a otra en la cual el marxismo vierte todo su ímpetu de homogeneidad.

Particularmente en “Mujer negra” Martín-Ogunsola afirma que no se resuelve la tensión que existe entre la heroína afrocubana y el cuerpo negro estereotipado: “...whether the latter is sex object or worker, because it is hardly possible to reconcile the differences created by 500 years of conflictive histories in Cuba (as elsewhere) in 36 short years,” (238). Finalmente Martín-Ogunsola concluye que el uso de “Mujer negra” como vehículo promocional de la retórica comunista, no es una invitación como sugiere Williams a que la diáspora se suma al proyecto marxista liberador sino más bien representa una subestimación de la autenticidad de la experiencia negra universal: “In short, an Afrocentricity that is colored by a Eurocentric (Marxist) ideology undermines the history of African-Americans in the diaspora...” (239).

“Mujer negra” y “Amo a mi amo” son ejemplos de una narrativa de liberación centrada en la imagen de la mujer afrocubana. “Mujer negra” es una respuesta ante la “Mujer nueva” de Guillén, ya que la versión de Morejón representa la próxima evolución tras un recuento cronológico sobre la resistencia de una mujer, que en realidad son muchas, al enfrentarse ante los diversos sistemas de explotación. Al igual que “Mujer

negra” la esclava protagonista de “Amo a mi amo” encapsula el espíritu del deseo de libertad.

En ambos poemas la voz lírica se despliega mediante la primera persona y a través de verbos activos que son indicativos de actos concientes de acomodación y resistencia. En “Amo a mi amo”, por ejemplo, la esclava subyugada que es tomada por su amo como objeto sexual, despierta ante su condición de concubina y sufre una transformación que representa, según Williams “...the desire to erase the signs of oppression that the master has inscribed upon her body,” (136). Según hooks el acto de violación sexual representaba una norma cultural, derecho y rito, para el hombre blanco dominante (57). Morejón invierte los papeles en la relación esclava/amo y el colonizador es proyectado como ser colonizado. La poeta subvierte la pasividad que expresa la esclava en la primera estrofa y la convierte en cuestionamiento, rechazo, desafío. No obstante el acto final de transgresión violenta, es un acto imaginado por la voz lírica. finalmente violencia imaginada. Como resultado propongo que la verdadera libertad, no llega a realizarse; es un acto de fantasía sin consecuencia.

todas la noches,
cuando atravieso la vereda florida hacia el cañaveral
donde a hurtadillas hemos hecho el amor,
me veo cuchillo en mano, desollándolo como a una res
sin culpa. (146)

De igual manera en “Mujer negra” el recorrido generacional de las diversas etapas históricas culmina en una pasividad implícita al aceptar el triunfo de la revolución como un triunfo para la mujer negra sin cuestionamientos.

Es cierto que en ambos poemas Morejón toma los pasos iniciales para subvertir el privilegio patriarcal. Sin duda rechaza la imagen unidimensional que reduce a la mujer afrocubana a un paradigma de emociones. En ambos poemas Morejón deconstruye los estereotipos afro-femeninos para después reconstruir y proyectar la imagen de la mujer dentro de un marco de resistencia. En esencia ofrece un ícono alternativo. Sin embargo, aunque la doble subyugación de género y raza haya sido apropiada del esquema patriarcal antiguo, Morejón responde ante las exigencias de otro mecanismo dominante.

En *Guarding Cultural Memory* González Mandri propone que Morejón trabaja dentro de los parámetros políticos establecidos para promover con mayor eficacia su temática: "...within her fervent support of the revolution and need to gain status in its context, [Morejón] finds numerous if subtle ways to "discuss race" and to celebrate her African and female heritage," (65). Pero al colocar los temas de raza y género al servicio de un discurso socialista que obedece reglas impuestas Morejón participa en la elaboración de una poesía utilitaria que sirve como brazo político-intelectual. Como resultado, la poeta está condicionada en su capacidad de moverse libremente entre espacios y cede su autonomía al servicio de una doctrina. Explica Foucault cuáles son las limitaciones doctrinales: "Doctrinal adherence... involves both speaker and the spoken, the one through the other... Doctrine links individuals to certain types of utterance while consequently barring them from all others. Doctrine effects a dual subjection, that of the speaking subjects to discourse, and that of discourse to the group, at least virtually, of speakers," (239).

La poética de Morejón subraya con urgencia la importancia de lo que

Catherine Davies y Flora González Mandri han llamado la memoria cultural (177). Según González Mandri, en Morejón hay un punto de contacto entre la imagen artística y la palabra poética en el proceso de rescate de la memoria cultural (28). Además de esto su apropiación del concepto de “womanism” de Walker, aplicado a la experiencia de la mujer afrocubana dentro de un marco post-revolucionario, es un ejemplo de como Morejón está en constante negociación teórica en la redefinición continua de un espacio que enarbola raza y género. Su capacidad de acomodación le ha proveído una licencia que Morejón ha utilizado para avanzar los temas que más impacta a la mujer afrocubana.

En las últimas dos décadas, una nueva etapa poética afro-femenina se ha estado perfilando dentro de un paradigma postmoderno muy particular a Cuba. Según Davies en su artículo “Surviving (on) the Soup of Signs: Postmodernism, Politics, and Culture in Cuba” “...post modern expression in Cuba is that which not only challenges Marxist modernity (thus functioning as a neo-avant-garde) but at the same time mocks those very challenges, thus parodying the forms that critiques of Marxism have taken,” (105). A partir de la Cuba del período especial, donde hubo una deslegitimización del ideal marxista, una nueva generación de poetas afrocubanas, se destacan Caridad Atencio y Soleidad Ríos, se plantea desde un espacio lírico que sigue siendo ambiguo aunque totalmente alejado del discurso institucionalizado. Al incorporar elementos de la estética postmoderna, la deconstrucción, la parodia, el pastiche, y la ironía, se ha creado un discurso conciente de la confluencia de ciertas presuposiciones y un espacio abierto a lo que Davies llama “the free play of meaning,” (108). Excilia Saldaña da comienzo a estos juegos que constituyen el elemento esencial para el complejo entretejido de memorias.

Capítulo Cinco: Excilia Saldaña

De las dos poetas afrocubanas que he analizado coloco a Excilia Saldaña dentro de un universo mágico donde se entrecruza su autobiografía con códigos, metáforas, y símbolos afro-antillanos, genealogías femeninas, y intertextualidades derivadas de las Grandes Narrativas. Saldaña evoca el misterio y la magia que impregna cada faceta de la cultura africana en Cuba dentro de una poética compleja compuesta de capas líricas de significado. Ha sido capaz de elaborar lo que Morejón llama “la voz histórica de la mujer cubana”. (*In the Vortex of the Cyclon*, x)

La poesía de Saldaña irradia una carga palpable erótica y mística que proyecta la imagen femenina dentro de un espacio elevado, casi mítico. Todo esto sucede dentro de un mundo atemporal donde la eternidad de lo sagrado y la domesticidad efímera de lo cotidiano se encuentran en un baile infinito.

Dicha voz se multiplica a través de la vocación confesional de la poeta, quien logra plasmarse utilizando las estrategias de la auto-configuración poética mediante la memoria a veces traumática de su autobiografía, la colectividad de experiencias femeninas ancladas en la figura de la abuela maternal, madre de todas las madres, y la intertextualidad que implica una búsqueda de identidad nacional.

Su poesía es mulata como la de Guillén, ya que enlaza las tradiciones formales ibéricas de rima y métrica con la riqueza oral narrativa provenientes de las culturas yoruba y bantú. No obstante, como acierta González Mandri, el universo poético de Saldaña trasciende el paisaje prolífico de literatura hispana. Su vastedad y pluralidad

dimensional residen en su capacidad de entrar en diálogos, no solamente con Juana Inés de la Cruz, Vicente Huidobro, Jose Martí, y Ruben Darío, entre algunos de los mayores exponentes de literatura latinoamericana, sino que, como antropófaga de letras, se nutre de los discursos de otros clásicos de la literatura mundial. Escribe González Mandri en la introducción de *In the Vortex of the Cyclone* que Saldaña se apropia del canon literario mundial y lo metamorfosea desde el lugar específico que habita: “In all these instances, Saldaña transforms existing artistic traditions by placing herself as a woman of the African diaspora at the center of her poetic-self-identification... Saldaña alludes to an all-encompassing poetic tradition, from Shakespeare to García Lorca,” (5).

Saldaña es también multifacética en su resistencia de ser encasillada dentro de géneros, sub-géneros, etiquetas, movimientos, y generaciones, y multiple en el exceso de sus despliegues temáticos. Morejón considera que Saldaña es una mujer juglar y griot, portadora del verso libre caribeño que viene siendo una especie de “epopeya tropical” histórica:

Buscó por fuera una herencia de opresión y la puso ante el espejo para revelarnos cuan endeudados estamos todos con ese pasado de despojo y depredación nacido en las plantaciones no sólo cubanas sino de todo el Caribe y de las Américas negras... Incuestionablemente, esa experiencia histórica, estoy segura, moldeó el tema del cuerpo humano en la poesía de Excilia Saldaña. De ese holocausto histórico nació su conciencia del cuerpo; esa conciencia suministra a su escritura una gracia que la reafirma como una de las fundadoras del imaginario femenino cubano”. (*In the Vortex of the Cyclone*, x)

Excilia Saldaña (1946-1999) es más reconocida en Cuba por su literatura para niños. Nació y se desarrolló en La Habana, hija única de una familia negra de media clase aunque disfuncional. Su madre era una mujer sumisa y su padre estaba prácticamente ausente del núcleo familiar. Saldaña, por lo tanto, fue criada en casa de sus abuelos. En

especial, su abuela Ana Excilia Bregante, fue una gran influencia en la vida de la poeta. Su figura matriarcal aparece en el libro de niños *La noche* y en su poema autobiográfico *Mi nombre: Antielegía familiar*. En el poema “De nuevo, abuela, en tu regazo”, la abuela es la figura eterna a quien la poeta siempre regresa para desahogar sus penas:

De nuevo, abuela, en tu regazo. De nuevo
comadre parlanchina, sayal de flores
y miga cruda: De nuevo atormentada

en el sillón que se hace tarde y amenaza
convertirse en otra Antigua madrugada
de ayer temblor a la puerta de tu ceño,
y cerrojo y candado tal vez mañana.

Recomienzo, así, en mi simiente tu espectro,
dolido por mi retraso: cita ardiente
donde me cobijo. Todo se repite:

“Pero acostúmbrate que ya va siendo hora.”

Soy mi propio hijo. Me salva. Monteo
el cordero adolescente de mis culpas. (81)

En 1967, a los diecinueve años de edad, el primer poemario de Saldaña, *Enlloró*, recibió una mención honorable del premio prestigioso Casa de las Américas. Sin embargo en aquel momento la poeta se negó a que fuera publicado porque consideraba

que era una colección demasiado prematura. Tres años después Saldaña se casó con Mario Ernesto Romero y tuvo un hijo del matrimonio que sólo duró cinco años. La obra de Saldaña está compuesta de varios libros para niños, una colección de aforismos, una carta erótica, la cual analizaré en este trabajo, tres largos poemas autobiográficos, y el poemario póstumo, *Mi nombre*. A lo largo de su vida, Saldaña sufría de ataques asmáticos severos, condición que finalmente causó su muerte.

En este capítulo analizaré cuatro trabajos que en mi opinión reúnen los elementos claves del universo poético de Saldaña. En *Mi nombre: Antielegía familiar* y “Monólogo de la esposa” exploraré los conceptos de intertextualidad, la auto-configuración tras la elaboración de un ser poético, y la continuidad de genealogías afro-femeninas encapsulada en la figura mítica de la abuela - heroína y baluarte de la memoria cultural. En el poema “Okán Iyá” analizaré como Saldaña rescata la herencia afro-caribeña que antecede la creación del imaginario mítico-cultural. Finalmente en su trabajo epistolar “Mi fiel”, demostraré que Saldaña invierte los papeles en la dicotomía erótica/sexual de la relación entre la mujer negra y el hombre blanco, permitiendo que la voz lírica afro-femenina se apropie de su propio cuerpo, rescatándolo del esquema patriarcal.

Según González Mandri *Mi nombre: Antielegía familiar* y “Monólogo de la esposa” proyectan la memoria de la poeta y la imagen de la abuela como figura mítica afrocubana. “Monólogo de la esposa”, publicado por primera vez en 1985 en la revista cubana *Casa de las Américas*, formaba parte del poemario *Mi nombre*, publicado originalmente en México y subsecuentemente destruido debido a múltiples errores mecanográficos. En 1991, una de las secciones de dicho poemario, *Mi nombre. Antielegía familiar*, fue publicada en La Habana por Ediciones Unión.

Según Catherine Davies “Monólogo de la esposa” es una psico-biografía confesional que inscribe lo que algunos críticos han llamado la conciencia doble del escritor caribeño (*A Place in the Sun?* 188). Ciertamente Saldaña crea paralalismos entre el incesto y la violación que sufre a manos del padre y el pasado colonial del Caribe. Señala González Mandri que Saldaña incorpora su experiencia como víctima del incesto al pasado común de la cultura caribeña (6). El acto de auto-inscripción se lleva a cabo mediante la pluralidad de discursos e intertextualidades. Esto permite la recreación de un espacio alternativo que facilita un paradigma disonante del cual la subjetividad afro-femenina puede emerger, no en su otredad fragmentada, sino entera en todo el esplendor de su multiplicidad. En lo que Homi Bhabha ha llamado un “Tercer Espacio de enunciación” el valor transformador del discurso desarticulado se encuentra en la rearticulación de elementos híbridos de resistencia que reflejan el fracaso del proyecto colonial de la mímica. (*A Reader’s Guide to Contemporary Literary Theory*, 229)

En el poema la voz lírica se debate en su papel de Novia y/o Esposa, una categoría social impuesta, mientras que se proyecta poderosa desde un lugar mágico-religioso y cotidiano en su función de sacerdotisa/ama de casa:

Visto rápidamente mis hábitos de sacerdotisa.

Debo abrir:

“Pasen ahora y deje sus ofrendas votives,

cumplan sus promesas:

Papayas y ciruelas y caimitos

y conchas y panecillos calientes y jícaras:

mis símbolos en oro y metales bastardos.

Toquen la punta de mi delantal,
besen mis chancletas rotas de plástico.
corten mis callos como reliquia,
enciendan las escobas y los trapeadores,
capa y cetro de plumero y bayeta,
corónenme con dedales,
acaricien las agujas de mi costado.
Esperen el milagro.”

Desde el templo que me erijo, permanezco
en el ara de mi costumbre, vestal
inextinguible de la llama
del fogón:

leño

alcohol,

keroseno,

o gas

no faltará a terapeutas y frustrados,
locos y cobardes,
pregoneros y borrachos,
impotentes y poetas. (14, 16)

Simultáneamente virgen y santera, diosa (‘Soy la diosa tutelar de la Avenida de los Dolores’) (16) y ama de casa, la voz lírica femenina preserva la llama sagrada que continua viva en su cocina-templo (Davies 188). La casa-templo, que en el poema se reduce a los parametros de la cocina, ese espacio caribeño de transmisión oral de historias entre mujeres, es la versión cubana del ille-ocha yoruba. Mediante la juxtaposición de lo profano esencial (la cocina) con lo sagrado (templo/ille-ocha) Saldaña logra crear ese tercer espacio donde lo cotidiano y lo mágico-religioso conviven simbioticamente sin deliniaciones. La Novia/Esposa se auto inscribe desde un marco de resistencia. Desde este lugar propio, creado de su propio imaginario-cultural, completamente desvinculado de cualquier paradigma ajeno, reúne todos sus poderes y los desata contra el padre violador con la furia de quien vive y siente el palpitar de la vida con intensidad:

Entonces se acercan monjes
De extraños ritos,
se acercan juglares
y músicos,
se acercan mujeres gordas
y jóvenes entecos
a preguntar la formula mágica
de mi vientos.

“Hermanos, no hay receta, es que soy en la vida:
canto mi minuto en la gran fiesta cósmica.
El vuelo del pájaro en busca del aire

es la expresión de mi libertad;

la sumisión de la bestia

es el dibujo de mi poderío;

la vileza de la serpiente

reafirma mi nobleza.

Yo estoy en la vida saboreando cada uno de sus tiempos

como estaré en la muerte solazándome de la eternidad.

Me niego a estar en los umbrales.” (12, 14)

La continuidad de las geneologías femeninas se hace evidente cuando la voz lírica se postula preguntas que parecen no tener respuestas. Davies señala que la llave heredada representa la única posibilidad de decifrar el enigma de por qué las manos de la Novia/Esposa están manchadas de sangre: “The Bride solves the enigma with her old rusty key, a syncretic key inherited from her female ancestors,” (189). Según Davies la llave también revela la negación de la mulata de su propia sexualidad híbrida a causa del trauma sufrido (la violación del padre): “Discovering the repressed trauma and responding to it enables the decentered subject to reconstruct the sexualized self,” (190). La llave es la clave de los misterios guardados, el eslabón que une historias y experiencias femeninas, y la posibilidad de sanar y recuperar parte de la identidad perdida.

Es Ella la única que puede decirme

quién le manchó la manos de sangre

en este aquelarre de soledad y veneno.

Pero yo soy la Esposa
y sólo tengo preguntas abiertas
y una llave de plomo...

La usó mi abuela, y mi madre
y las abuelas de abuela
--la frágil carabalí

de la tersa piel morena

y la adusta castellana,

rosa fiel, flor marfileña—

En la recámara de piedra y cristo
y en la choza de engorde y selva,

la misma llave,

la misma, que no puede ya cerrar ninguna reja.

Mi vieja llave herrumbrosa

en algún rincón que se queja,

en algún rincón de cristal,

en algún rincón de fetiche y cuentos

en algún rincón de barro,

en algún rincón de oración y velas,

en algún rincón de la sangre donde hay

cientos de manos carcomidas y muertas. (32, 34)

En “Monólogo de la esposa” Saldaña se apropia del canon literario de tres culturas imperialista poderosas: la griega, española y británica (Davies 190). El poema hace numerosas alusiones a consagrados escritores hispánicos, entre ellos, Cervantes, García Lorca, José Martí, y Ruben Darío. Pero los textos que sirven de trasfondo provienen de dos tragedias clásicas: el *Macbeth* de William Shakespeare y *Oresteia* de Aeschylus. De particular importancia, según señala Davies, es el papel que juegan la protagonistas respectivas de cada obra: Lady Macbeth y Clytemnestra. Davies se pregunta: “What, then do Lady Macbeth and Clytemnestra share and how do they relate to the Cuban Bride?” (191).

Los personajes de Lady Macbeth y Clytemnestra comparten un crimen en común, que dentro de las Grandes Narrativas, es una advertencia al hombre de la verdadera amenaza que representa la mujer con poder. Ambas mujeres asesinan al rey/padre/esposo de sus narrativas respectivas. Plantea Davies que dichas tragedias domésticas surgen de subcontextos políticos: “The two women, queens in effect, are noble in status, cunning in statecraft and ambitious for power. They are not merely wives... but decisive power brokers in the public sphere,” (192).

Saldaña utiliza estos grandes del canon literario como intertextos que le permiten usar la violación de la hija como metáfora de un crimen que rebasa el núcleo familiar. Afirma Davies que “ ‘The Bride’s Monologue’, then, is about killing the father on both a local and inerstatal scale (in *Macbeth* Scotland and England; in the *Oresteia* Argos and Troy) and at a postcolonial level. Furthermore, the King of Scotland and the King of Argos represent not only the patriarch but also the Imperial King and the White King

who in Saldaña's poem, reading between the lines, is killed off by the black, female, subaltern subject," (193).

Otro ejemplo de como Saldaña desarticula la literatura canónica para auto-inscribirse dentro de un nuevo paradigma afro-femenino se ve reflejado en la siguiente estrofa que alude a la "Sonatina" de Rubén Darío:

Todo mujer ama lo que mata,
Ay,
mis muertos,
la pobre mulatica bizca,
centro de la burla del colegio,
que quiso ser princesa de un exótico reino
que custodian cien blancos con sus cien alabardas,
un sijú que no duerme y un otá colossal
es ahora la reina viuda de tanto empeños.... (24)

Aquí Saldaña desestabiliza las formulas del modernismo y su culto a la belleza al sustituir a la princesa blanca, de ojos azules de Darío con su propia imagen de niña bizca, mulata. Mientras que la princesa idealizada de ensueño de Darío ("...visión adorada de oro, rosa y marfil!") (*Voces de hispanoamérica antología literaria*, 262) se encuentra bajo la custodia de "...cien negros con sus cien alabardas/un lebrél que no duerme y un dragón colosal", (262) la niña mulata desfigurada disfruta de la protección de igual cantidad de hombres blancos, un sijú cubano y el otá (piedra sagrada) que encierra los poderes mágico-religiosos de los orishas. Saldaña invierte el contrapunteo binario y privilegia al sujeto antes subalterno, acentuado por la simbología propia del contexto

afro-caribeño: “This marked reversal of Western aesthetic paradigms and the insertion of a black Cuban identity into a canonical poem which epitomizes Spanish American ‘modernismo’ (the cultural movement which emulated the conquest culture of the Western cosmopolitan elites) is undermined by the black, female, subject who refuses to be sub-altern, under another,” (Davies, 194).

Al igual que “Monólogo de la esposa” Saldaña se auto-inscribe dentro de un contexto traumático en “Mi nombre”. En dicho poema la voz lírica oscila entre el anhelo de querer divulgar la memoria, personificada en las imágenes de niños ancianos por revelar el conocimiento, y el ser poético que acude al hermetismo de no ser expuesta. Según González Mandri la dicotomía entre la realidad hostil de la poeta y su imaginación creativa se plasma en la búsqueda de la identidad poética femenina evocada en la figura de la abuela y en el pronunciamiento repetido de su nombre, nombre que ambas comparten y que permite la realización de la continuidad y fusión generacional de mujeres.

En el acto de auto-inscribirse mediante la evocación persistente del nombre compartido dentro del espacio caribeño, Saldaña se apropia de su contorno y utiliza flora y fauna, símbolos, e imágenes nativos en la creación de su propio imaginario cultural:

Veo mi nombre naciendo
 en río salvaje,
 en trino,
 en cielo.

Mi nombre de verde
 bosque.

Y de Llano. Y de Sierra. (98)

Señala González Mandri que la conciencia poética se encuentra arraigada en la genealogía femenina que da origen la abuela, quien simbólicamente nace en el momento ilusorio de la supuesta independencia nacional (7) y el gesto de nombrar se lleva a cabo mediante la figura transcendental de la matriarca:

Excilia,
tú,
siempre Excilia:
nombre de mi nombre:
nieta,
guardiana:
compañera. (104)

El rechazo del nombre paterno implica la ruptura con el orden social antiguo y la alianza con los ideales revolucionarios. “When Saldaña separates herself from her paternal name, she also rejects her status as a bourgeois member of society in favor of revolutionary zeal....” (González Mandri, 136).

La poesía de Saldaña se distingue por su cruce de mundos mágicos: Recuerdos de familia, destellos infantiles, y una exaltación de sus antepasados negros son elementos dispersos que va dejando en el camino para después enlazarlos en su gran concierto existencial.

“Okán Iyá” es uno de esos poemas de Saldaña en los cuales la poeta rescata la vitalidad imaginaria afro-caribeña para crear ricos matices de un mundo mítico

suspendido en el tiempo y el espacio. Especialmente en “Okan Iyá” Africa es el fondo bullente del mestizaje cubano. El regreso a casa simboliza el retorno al vientre de la madre, a los orígenes, es volver a la vitalidad del primer día, al comienzo, a la raíz:

Yo habito una casa larga y verde

larga y verde casa frutecida:

sus paredes son racimos de viento al viento,

viña de la transparencia,

vino invisible

que se escance en el cielo

--techo o copa o vientre de la dicha.

Si te vence la fatiga,

llégate haste mi casa:

entre el polvo y la blancura

vive y se alza.

Yo soy la meta.

Llegar a mí es comenzar la jornada.

Pero si has decidido andar haciendo caminos,

siempre

adelante

está

mi

casa.

Yo soy la ruta insoslayable

Y necesaria.

No te extraviarás :

Sigue la fragancia del humo del tabaco,
del enigma oloroso de la albahaca.

No hay pérdida posible:

Busca los fuegos fatuos del casabe,
el ritmo monocorde el tasajo aporreado.

Apúrate:

Secuestra una cometa azul
o hazte de un barquito de papel
con remos de palotes
y una sola vela,
bien recortada y blanca:

Yo vivo en el cáliz de la rosa náutica,

farera insomne de tu llegada.

No cobro aranceles. Pago con moneda fuerte

la estancia.

Cinco zonzunes estiban en los muelles.

Y una abeja de oro.
Y dos palmas jimaguas.
Vuelo, fuerza y dulcura son mi lema,
los símbolos de mi escudo de armas:
La oculta heráldica de mis mayores,
El abolengo de este mundo
de arcabuces,
esquifación
y lágrimas;

porque

hacia el lado opuesto de las islas que visitó Odiseo,
te espera mi casa. (57, 58)

Apunta Virgilio López Lemus en el epílogo del poemario póstumo de Saldaña *Mi nombre* que la poeta alcanzó la grandeza desde la cotidianidad, siempre consciente de su lugar como mujer en el mundo que le rodeaba. Saldaña, según López Lemus “...observaba atentamente la situación de la mujer en su circunstancia, sin alistarse en bandos feministas...” Sin embargo, en su carta erótica “Mi fiel”, Saldaña ofrece una reivindicación feminista del cuerpo trunco de la mulata. Al subvertir la imagen subalterna de la mulata en relación al hombre blanco, la transforma en agente activa en la relación erótica-sensual que tradicionalmente privilegia al hombre blanco. Para lograr la inversión de papeles en el acto sexual, el sujeto afro-femenino se introduce en la relación como

conquistadora de un acto primordial donde no existen lazos sentimentales ni la memoria determinante de quien está predispuesta:

...ése del olvido generoso de la vanidad salvadora, que confunde rechazos con vitores, derrotas con liberación. Entro descubriendo lo conocido. Sin odios. Sin culpas. Calmadamente, sin entusiasmos ni indiferencias. Sin recuerdos en el recuerdo. Sin nostalgia. (58)

En este poema escrito en prosa, el hombre blanco es el objeto deseado y pasivo que es definido a través de la fijación afro-femenina. El hombre proporciona placer según la voluntad de la mulata y a la vez es el receptor incondicional de sus antojos. Propone González Mandri que en efecto lo que hace Saldaña es crear un nuevo paradigma que deconstruye los papeles de amo/esclava. (151)

El complejo tejido de significados y relaciones que se entrecruzan en la poética de Saldaña da testimonio a la dimensión transcendental que la mujer afro-cubana es capaz de transmitir a través de la creación literaria. Es ese sentido de lo más profundo del yo, impregnado en su obra, lo que hace que Saldaña habite un espacio único desde donde se lanza en la búsqueda perpetua de la expresión vital contenida en la imagen precisa que encapsula lo personal con lo histórico, mítico, mágico, y cotidiano.

Capítulo Seis: Conclusión

Llego al final de este trabajo de investigación atando cabos y reflexionando sobre el gran deseo de cada poeta analizada por reclamar una identidad abortada por siglos de subordinación a raíz de una raza y un género que han sido históricamente desfavorecidos y me viene a la mente la labor imprescindible de Lydia Cabrera (1899-1991). Las tres poetisas estudiadas tienen una gran deuda con esta pionera que se trazó la ardua tarea de rescatar la memoria y las historias que bullían en lo más profundo de la idiosincrasia cubana.

La recopiladora de los mitos, el folklore, la magia, los testimonios, y ritos religiosos afro-cubanos que eran y siguen siendo transmitidos oralmente, supo redefinir los parámetros de la etnografía; estableció el marco de investigación necesario para reflejar la multiplicidad, las estrategias narrativas, y los sistemas interpretativos que empleaban los africanos transplantados y sus descendientes afro-cubanos en la preservación de la memoria colectiva. Al borrar los límites impuestos entre investigador y sujeto e insertarse como colaboradora dentro de un paradigma creativo implícito, Cabrera creó un espacio alternativo. Desestabilizó el discurso antropológico tradicional y articuló el concepto de mestizaje, formulando sin proponérselo el ideal de identidad nacional.

En la obra de Cabrera hay un interesante contrapunteo entre su metodología de colocar a sus informantes al centro de la labor etnográfica y una tendencia a insertar su subjetividad creativa como trasfondo impulsador. Esta dicotomía entre auto-

inscripción/configuración y apropiación de las historias de otros es un recurso que comparten Herrera, Morejón, y Saldaña. Pienso que Cabrera abonó el terreno para la creación literaria de la mujer afrocubana e insisto en que un trabajo sobre la poesía afro-femenina en Cuba no estaría completo sin reconocer la importancia de esta precursora.

Dicho esto quisiera destacar tres elementos que en mi opinión reúnen las poetisas citadas y que a la vez actúan como puntos de contacto y reafirmación de ideas claves—base constituyente de un movimiento literario si hemos identificado la producción poética de dichas mujeres como tal. Estos temas recurrentes de interconexión son la auto-inscripción/configuración del ser poético mediante el acto de escribir, la subversión de la construcción de género seguida por la articulación de un paradigma propio, y el rescate de genealogías femeninas como recurso para preservar la memoria cultural.

Antes de hacer hincapié sobre las características unificadoras, debo de brevemente subrayar aquellas particularidades que distinguen a cada poeta con el sello personalizado de su obra. El orden en que he colocado a cada una de las poetisas analizadas no ha sido una presentación arbitraria. Todo lo contrario, fue una decisión premeditada. El propósito, antes que nada, era el de enfatizar la profundidad psicológica de la mujer afro-cubana a través de ciertos componentes que cada una de las poetisas representa y destaca en su obra. Colectivamente las poetisas proyectan una imagen de la mujer afro-cubana que rompe con el estigma del ícono fragmentado de la mulata.

Comencé el análisis con Herrera porque es la poeta/Madre y la madre antecede todo. Su poesía brota de adentro con la fuerza inquebrantable de quien escribe desde un lugar íntimo, de pureza acuática de manantial. La poesía de Herrera te acoge y te sacude, te incita a viajar, mediante su voz lírica sincera, de retorno a las raíces. Herrera escribe

porque siente y vive. La poesía nace de ella, Herrera pare sus poemas, poemas que son extensiones de lo más profundo de su ser poético.

A Herrera le sigue Morejón, cuya expresión poética ubico en un lugar entre espacios. Morejón es la poeta utilitaria que trabaja dentro de los parametros oficiales para avanzar su causa. Su poesía está subordinada a una ideología integracionista con tendencias a homogeneizar el discurso. Morejón enfatiza la colectividad híbrida favorecida por el paradigma marxista y trata de no apoyar discursos que privilegian los temas de raza y género por encima de los conceptos de mestizaje. La poética de Morejón es una poesía condicionada y ambigua, por la tanto la coloco dentro de una tensión espacial en mi trabajo. La poeta se auto-inscribe en su labor poética, subvierte el concepto de género y rescata las voces silenciadas afro-femeninas siempre y cuando no implique desestabilizar el esquema revolucionario imperante.

Finalmente llegamos a Saldaña quien representa lo etereo, místico-mítico-mágico y transcendental. Saldaña es el exceso que se desborda mediante diversos recursos que incluyen y no se limitan a: el uso de intertextualidades, su autobiografía, y la multiplicidad de capas de significación cuya estructura está informada por el estilo narrativo-oral afro-cubano, o lo que González Mandri llama “Afro-Cuban modes of signification” (121).

En este último punto vale la pena hacer una breve digresión sobre el paralelismo que existe entre la obra poética de Saldaña y *El monte* de Cabrera. Según González Mandri, *El monte*, libro cumbre en la labor etnográfica de Cabrera, articula las formas afro-cubanas de significación que son incorporadas por Saldaña en su poética como recurso en la reiteración de la memoria. “At the opening of each poem, personal

definition through the traumatic event of incest is transferred or, rather, transfigured into a metaphor of memory that must be cajoled into releasing its past truths for judgment,” (González Mandri, 122).

Al igual que los informantes de Cabrera, Saldaña utiliza la resistencia y evasión como filtros para la eventual y lenta divulgación de la verdad. Dichas estrategias poéticas incitan al lector a buscar más allá de la superficie para llegar a la verdad escondida que nunca se revela en su totalidad:

This resistance is consistent with Afro-Cuban modes of signification – and includes repetition as a strategy within a religious structure in which all signs and symbols reiterate a primordial act... According to Cabrera... the narratives of informants who wished her to reach an understanding of Afro-Cuban culture always divulged a resistance to cultural disclosure. This resistance was made evident to her through their use of digression, contradiction, and dramatic simulation of inauthenticity. These strategies were meant to test the listener regarding her respectful interest in their culture. Narrative structures thus implied a dialogic mode based on the listener’s real interest. In order to illustrate the signification process, one of Cabrera’s informants offered the following strategy: “Walk along a long road to go on amassing the truth piece by piece, which is scattered everywhere” (Cabrera, 137). “Walk along a long road” necessarily implies repetition of fragments of cultural secrets and events before real disclosure may ensue. (González Mandri, 121)

Herrera, Morejón, y Saldaña hacen uso de recursos claves en sus obras en lo que es esencialmente un esfuerzo en común por insertar a la mujer afrocubana en el meollo de la memoria histórica. En lo que González Mandri llama “the art of recovering lost truths” los hilos conductores de la historia, lo personal, y lo mítico son entretejidos en la creación de un paradigma alternativo. (92)

El primer elemento de interconexión que desarrollaré es el acto conciente de auto-inscripción/configuración del ser poético mediante la creación lírica. En Herrera el momento de toma de conciencia de su identidad se cristaliza en dos poemas titulados

“Primera vez ante un retrato” y “Segunda vez ante un espejo”. En el primero la poeta se enfrenta a la imagen que ve reflejada en el espejo con curiosidad y va recorriendo cada rasgo de su cara africana. La cara le pertenece a Herrera y a la colectividad de la genealogía afro-femenina: *...soy yo, mil años antes o más;/ reclamo ese derecho*. En el segundo poema el cuerpo entero sirve de recuerdo inmemorial: *Me asusto, ya después me acepto./ Intacto/ está en mi cuerpo un tiempo/ de lejano esplendor/ Donde hubo gloria...* En ambos poemas el espejo es una metáfora que conecta a Herrera con el pasado remoto de sus ancestros africanos.

De igual manera Saldaña utiliza la llave heredada en “Monólogo de la esposa” para decifrar un enigma del pasado. La llave abre toda una serie de posibilidades hacia la recuperación de la memoria: es la clave de los misterios guardados, el vínculo que enlaza historias femeninas, y el antídoto para poder sanar y recuperar parte de la identidad perdida.

Saldaña inscribe su auto-biografía a través de intertextualidades que incorporan discursos feministas y postcoloniales dentro de un contexto sacro-mágico caribeño. En “Vieja trova sobre soporte CD ROM” la poeta declara: “Hace falta la transfiguración del monte.” La palabra “monte” implica la simbología, el folklore, los mitos, y ritos mágicos y sagrados que provienen de la religión yoruba. Es el lugar donde residen los orishas y donde transcurre la comunicación/comunion entre las deidades afro-cubanas y sus hijos en la tierra. Al referirse al monte, Saldaña enmarca su poética dentro de la tradición oral afro-cubana. Además lo hace con conciencia de cuerpo y raza. La “transfiguración del monte” en los poemas autobiográficos de Saldaña implica una transformación, según González Mandri, de lo personal a lo mítico (115). Señala la crítica literaria que en

“Monólogo de la esposa” Saldaña nos presenta con su auto-retrato, colocándolo en la intersección de discursos opuestos: “...by situating Afro-Cuban oral traditions on a par with *Modernismo*’s efforts to displace the center of Hispanic poetic production from Spain to Latin America, Saldaña exposes the silences of Latin American literary history in failing to valorize “traditional” aesthetics as paradigmatic rather than exotic,” (130).

En “Mi nombre” Saldaña rechaza el apellido del padre y con ello la tradición poética patriarcal:

Instead, she relies on a metaphoric multiplicity of names that relate her feminine concept of being with the elements and aspects of the sacred wilderness (*el monte*) most directly related to the seven powers of the Afro-Cuban pantheon. Examples of these are: “Mi nombre/de caldera y trueno”..., referring to Changó, and “Mi nombre/de río y miel”..., referring to Ochún....” (González Mandri, 142-43)

Para ambas poetisas la memoria del pasado suele ser dolorosa. En el caso de Saldaña el trauma sufrido es la violación y el incesto, mientras que para Herrera es un sentido de soledad y la falta de amor en el seno familiar. Ambas poetisas usan el hogar como espacio metafórico que esconde secretos y viejas heridas. En “El patio de mi casa” (*Grande es el tiempo*, 1989) Herrera reclama el lugar de sus juegos de niñez y la enajenación de su contorno para entender de donde viene su tristeza infinita. Señala Paulette Ramsay en su artículo “(Re)constructing the Past, (Re)Interpreting the Present, (Re)Inventing Self: History In Selected Poems of Georgina Herrera” que la recreación poética de la historia personal es el inicio hacia el entendimiento de los fantasmas que invaden a la poeta: “It is only by reconstructing this period in the persona’s personal history that the haunting pain of the present can be redressed so that the intimacy which

was denied... can now be understood for its role in creating the loneliness by which the persona is plagued,” (156).

En “Monólogo de la esposa” la casa de Saldaña es como una tumba que guarda silencio en la noche: *Los crespos de la noche cuelgan del cielo/ Se esparcen por los hombros de la casa las guedejas/ de silencio/ Yo las peino/ Suavemente yo las peino:/ Soy la anónima alisadora de las ondas del sueño/ también soy una niña acuática/ trenzando y destrenzándome/ la cabellera del recuerdo...* (*In the Vortex of the Cyclone* 12, 13). La casa es el espacio doméstico del dolor y los crespos representan la memoria ondulante y el silencio que aparece como un sueño remoto. Saldaña se auto-inscribe en su niñez mediante la metáfora del mar hondo y voluble que también encierra secretos y cuyo oleaje está en constante movimiento. Dentro de este abismo onírico se reconstruye para después volver a dismantelar el trauma sufrido: “...the gesture of braiding and unbraiding displays the action of a troubled self doing and undoing a task that connotes the soothing of an injured memory,” (González Mandri, 123).

La desarticulación del género femenino del esquema históricamente binario que encasilla a la mujer dentro de la otredad y la rehabilitación del cuerpo de la mujer negra encuentran sus más altas expresiones en un poema de Morejón y una narrativa epistolar de Saldaña. En “Amo a mi amo” y “Mi fiel” Morejón y Saldaña invierten la relación entre esclava y amo para privilegiar al sujeto subalterno.

En “Mi fiel” Saldaña activamente construye un sujeto afro-femenino erotizado con agencia, mientras que en “Amo a mi amo” Morejón le da poder a la esclava sobre su cuerpo subyugado cuando esta lo convierte en arma subversiva. En ambos discursos la mujer afro-cubana es agente en el encuentro sexual y el hombre es reducido a víctima y

objeto de placer, es el otro que está a la merced del sujeto afro-femenino. En “Amo a mi amo” la mujer negra mata al amo que la esclaviza sexualmente día y noche; en “Mi fiel” el hombre blanco es ahora el esclavo sexual, que le proporciona placer a la mujer a su antojo. En ambas escenas la mujer se apropia del acto sexual aunque desde polos opuestos: la muerte y el placer.

Siguiendo el mismo tema de la subversión del género, Herrera ofrece un paradigma revisionista de la historia bíblica de como fue creada la mujer. En su poema “Eva” (*Gustadas sensaciones*, 1996), Herrera deconstruye esta primera historia que subyuga a la mujer y crea un discurso disonante sobre la creación al proyectar una imagen de la mujer con agencia. Según Ramsay la poeta desmantela el discurso maniqueísta que privilegia al hombre y crea otra versión sobre los comienzos de la mujer (150).

En el poema, Eva es plasmada mediante el uso del verbo de la acción intencional, recurso que utiliza Morejón en “Mujer negra”, mientras que Adán es un ser pasivo y sin dirección: “The sarcastic tone with which the poem ends, underpins the image of a woman who is confident, in charge, not dependent on Adam for direction or focus: is fully assured that she is a distinct being not an adjunct or part of Adam,” (152). “Eva” es un poema que cancela el privilegio masculino y reposiciona a la mujer como agente activa del papel que juega en la historia. A partir de esta reorganización esencial la genealogías femeninas en la continuidad histórica cobran un matiz revitalizado.

Las tres poetas rescatan las historias afro-femeninas del pasado para asegurar un marco de referencia desde donde la mujer afrocubana se pueda proyectar en su totalidad histórica. En Saldaña la abuela es el ser mítico que engendra al ser poético y representa la

eternidad y fuerza de la imagen afro-femenina en el ámbito doméstico. En Herrera las genealogías se despliegan a través de la herencia africana, en los lazos de familia, y en las historias transmitadas oralmente por las “viejas negras” de su barrio. Morejón reconstruye genealogías menos íntimas desde un paradigma intelectual de mujeres épicas que activamente participan en la elaboración de una identidad nacional.

Según Davies, Homi Bhabha define el tercer espacio no en términos de fusión y acumulación sino como un lugar donde conviven las diferencias y co-existen lecturas múltiples expresadas a través de intertextualidades, el pastiche, la ironía, inferencias subjetivas, connotaciones sugestivas, y asociaciones a veces dispersas. “Translation negotiates the disjunctions between cultures and, in the process, creates new possibilities of meaning,” (Davies, 187).

Dicho esto pienso que Herrera, Morejón, y Saldaña conforman un triángulo poético que lanza un sistema de interconexión para la negociación y realización de una identidad personal, nacional, y cultural afro-femenina. No obstante cada una es una isla rodeada por sus propias aguas de experiencias singulares. Pero como la marea va y viene, estas aguas se mezclan y entremezclan. Las corrientes traen y llevan memorias, son testigos y portadoras antiguas que le susurran al viento los secretos que entrelazan a las poetas y que las hacen cómplices de las mujeres inmemoriales que siguen viviendo en sus palabras.

Bibliografía

- Ajuwon, Bade. "Àrò: The Yoruba Folktale Poetic Puzzle." Ife: Annals of the Institute of Cultural Studies, University of Ife, Nigeria (1986): 56-69.
- Anim-Addo, Joan, ed. "Filial Resentment and Maternal Desire: Reading Poems by Georgina Herrera." *Centre of Remembrance: Memory and Caribbean Women's Literature*. London: Mango, 2002, 215-34.
- Anim-Addo, Joan, ed. "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*. London: Whiting and Birch, 1996, 159-68.
- Awe, Bolanle. "Praise Poems As Historical Data: The Example of The Yoruba Oríki." Africa: Journal of the International African Institute (1974): 331-349.
- Babalola, Adeboye. "Ijala (A Form of Oral Poetry In Nigeria)." Federal Ministry of Information Lagos 1963. Yoruba Collection of William and Berta Bascom 98 (1993): card 1.
- Ballagas, Emilio, ed. *Mapa de la poesía negra Americana*. Buenos Aires: Editorial Pleamar, 1946.
- Cabrera, Lydia. *Cuentos Negros de Cuba*. Miami: Ediciones Universal, 2002.
- Cabrera, Lydia. *El monte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1993.
- Cámara Betancourt, Madeline. "Between Myth and Stereotype: The Image of the Mulatta in Cuban Culture in the Nineteenth Century, a Truncated Symbol of Nationality." *Cuba, the Elusive Nation*. Ed. Damián J. Fernández and Madeline Cámara Betancourt. Gainesville: U of Florida P, 2000. 100-115.
- Captain-Hidalgo, Yvonne. "The Poetics of the Quotidian in the Works of Nancy Morejon." Callaloo 33 (1987): 596-604.
- Carpio, Campio. "Emoción Universal de la Poesía Negra." Journal of Inter-American Studies. 6 (1964): 105-110.
- Castellanos, Jorge, and Isabel Castellanos. Cultura Afrocubana. El negro en Cuba: 1492-1844 1. Miami: Ediciones Universal, 1988.

- Castellanos, Jorge, and Isabel Castellanos. Cultura Afrocubana. Las religions y las lenguas 3. Miami: Ediciones Universal, 1992.
- Castellanos, Jorge, and Isabel Castellanos. Cultura Afrocubana. Letras, Música, Arte 4. Miami: Ediciones Universal, 1994.
- Castillo, Daisy Rubiera, and Georgina Herrera. *Golpeando la memoria*. La Habana: Ediciones Union, 2005.
- Davies, Catherine. "Writing the African Subject: The Work of Two Cuban Women Poets." Women 4 (1993): 32-48.
- Davies, Catherine. *A Place in the Sun?: Women Writers in Twentieth Century Cuba*. London and New Jersey: Zed Books Ltd, 1997.
- Davies, Catherine. "Surviving (on) the Soup of Signs: Postmodernism, Politics, and Culture in Cuba." Latin American Perspectives 4 (July, 2000): 103-121.
- DeCosta-Willis, Miriam. "Marcelino Arozarena's Journey to his Roots." Afro-Hispanic Review 17 (1998): 12-18.
- De la Fuente, Alejandro. *A Nation for All: Race, Inequality, and Politics In Twentieth Century Cuba*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 2001
- Flores-Peña, Ysamur M. The Tongue is the Whip of the Body: Identity and Appropriation Through Narrative in Lucumí Religious Culture. Diss. University of California, Los Angeles, 1998. Ann Arbor: UMI, 1998. ATT 9905561.
- Godoy, Elena. "A cultura negra e a poesia cubana." Revista Letras 35 (1986): 84-89.
- Gonzalez, José Luis, and Mónica Mansour, eds. *Poesía negra de américa*. México: Biblioteca Era, 1976.
- González Mandri, Flora. *Guarding Cultural Memory. Afro-Cuban Women in Literature and the Arts*. Charlottesville and London: University of Virginia Press, 2006.
- Guillén, Nicolás. *Sóngoro cosongo y otras poemas*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- Gutierrez, Mariela A. "Nancy Morejón's Avenging Resistance in 'Black Woman' and 'I Love My Master': Examples of a Black Slave's Woman's Path to Freedom." *Singular Like A Bird: The Art of Nancy Morejón*. Ed. Miriam DeCosta-Willis. Washington, DC: Howard UP, 1999. 209-19.

- Hampton, Janet J. "Black Woman Empowered: Portraits of the Black Woman in the Poetry of Nancy Morejón." *Singular Like A Bird: The Art of Nancy Morejón*. Ed. Miriam DeCosta-Willis. Washington, DC: Howard UP, 1999. 169-85.
- Herrera, Georgina. *Gritos*. Miami: Ediciones Itinerantes Paradiso, 2003.
- Herrera, Georgina. *Granos de sol y luna*. Habana: Ediciones Unión, 1978.
- Herrera, Georgina. *Gentes y cosas*. Habana: Cuadernos, 1974.
- Hooks, Bell. *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End Press, 1990.
- Howe, Linda S. "Nancy Morejón's Womanism." *Singular Like A Bird: The Art of Nancy Morejón*. Ed. Miriam DeCosta-Willis. Washington, DC: Howard UP, 1999. 153-68.
- Jackson, Richard. "Nancy Morejón, the "New Woman" in Cuba, and the First Generation of Black Writers of the Revolution." *Singular Like A Bird: The Art of Nancy Morejón*. Ed. Miriam DeCosta-Willis. Washington, DC: Howard UP, 1999. 103-13
- James, Conrad. "Georgina Herrera and the Pleasures of Maternity." Bulletin of Latin American Research: Journal of the Society for Latin American Studies 22:4 (2003): 465-483.
- Kutzinski, Vera M. *Sugar's Secrets. Raca and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 1993.
- Luis, William. "Race, Poetry, and Revolution in the Works of Nancy Morejón." *Singular Like A Bird: The Art of Nancy Morejón*. Ed. Miriam DeCosta-Willis. Washington, DC: Howard UP, 1999. 45-67.
- Martin, Dellita L. "West African and Hispanic Elements in Nicola's Guillen's 'La canción del bongó'." South Atlantic Bulletin 45 (1980): 47-53.
- Martin-Ogunsola, Dellita L. "Africanity and Revolution: The Dialectics of Ambivalence in the Poetry of Nancy Morejón." *Singular Like A Bird: The Art of Nancy Morejón*. Ed. Miriam DeCosta-Willis. Washington, DC: Howard UP, 1999. 223-43.
- Morejón, Nancy. *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*. La Habana: Ediciones Unión, 2005.

- Mullen, Edward. "The Emergence of Afro-Hispanic Poetry: Some Notes on Canon Formation." Hispanic Review 56 (1988): 435-453.
- Noble, Enrique. "Ethnic and Social Aspects of Negro Poetry of Latin America." The Phylon Quarterly 18 (1957): 391-401.
- Ocasio, Rafael. "Aproximaciones a la santería caribeña y la poesía negrista." Discurso: revista de estudios iberoamericanos (1995): 81-90.
- Ocasio, Rafael. "Babalu Aye; Santería and Contemporary Cuban Literature." Journal of Caribbean Studies (1992-1993): 29-40.
- Oyewumi, Oyeronke. "Introduction: Feminism, Sisterhood, and *Other* Foreign Relations." *African Women and Feminism: Reflecting on the Politics of Sisterhood*. Ed. Oyeronke Oyewumi. NJ: Africa World Press, Inc., 2003.
- Oyewumi, Oyeronke. "The White Woman's Burden: African Women." *African Women and Feminism: Reflecting on the Politics of Sisterhood*. Ed. Oyeronke Oyewumi. NJ: Africa World Press, Inc., 2003.
- Pereda Valdez, Ildefonso, ed. *Lo negro y lo mulatto en la poesía cubana*. Uruguay: Ediciones Ciudadela, 1970.
- Pérez Jr., Louis A. *Cuba: Between Reform and Revolution*. New York: Oxford UP, 1988.
- Pérez Sarduy, Pedro. "Poetry, Prostitution, and Gender Esteem; Georgina Herrera." *Afro-Cuban Voices: On Race and Identity in Contemporary Cuba*. Ed. Pedro Pérez Sarduy and Jean Stubbs. Gainesville: University Press of Florida, 2000. 118-125.
- Ramsay, Paulette. "(Re)Constructing the Past, (Re)Interpreting the Present, (Re)Inventing Self: History In Selected Poems of Georgina Herrera." Horizontes (2001): 145-167.
- RoseGreen-Williams, C. "Re-writing the History of the Afro-Cuban Woman: Nancy Morejón's 'Mujer Negra'." *Singular Like A Bird: The Art of Nancy Morejón*. Ed. Miriam DeCosta-Willis. Washington, DC: Howard UP, 1999. 187-200.
- Saldaña, Excilia. *Mi nombre*. La Habana: Ediciones Unión, 2003.
- Saldaña, Excilia. *In the Vortex of the Cyclone*. Ed. and trans. Flora González Mandri and Rosamond Rosenmeier. Gainesville: UP of Florida, 2002.
- Schons, Dorothy. "Negro Poetry in the Americas." Hispania 25 (1942): 309-319.

Valdes-Cruz, Rosa. "The Black Man's Contribution to Cuban Culture." The Americas 34 (1977): 244-251.

Williams, Lorna V. "The Revolutionary Feminism of Nancy Morejón." *Singular Like A Bird: The Art of Nancy Morejón*. Ed. Miriam DeCosta-Willis. Washington, DC: Howard UP, 1999. 131-52.

Zurbano, Roberto. "El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación." Temas. 46 (2006): 111-123.