

Nancy Morejón desde las perspectivas del folklore, lo popular y la cultura clásica en
Richard trajo su flauta y otros argumentos (1967).



Tesis de maestría en Español y Estudios Latinoamericanos

Departamento de Lenguas Extranjeras

Facultad de Humanidades

Universidad de Bergen

Beatrice Naana Quansah

Febrero 2018

DEDICATORIA

A mi hijo, Jeshurun Ofosu – Yeboah. Me diste razón suficiente para llevar a cabo mi tesis de maestría.

AGRADECIMIENTO

Al estado noruego, por la oportunidad de estudiar en Noruega y también, por la ayuda financiera de Norwegian State Educational Loan Fund (Quota Scheme).

A mi tutora, Kari Soriano Salkjelsvik por ser muy paciente y entendible conmigo a lo largo de este proceso. No hubiera sido posible completar mi tesis sin usted.

A mi marido, Edmund Ofosu – Yeboah quien ha sido mi inspiración a pesar de la distancia.

A mis padres; John Clement Quansah y Sarah Sam. Son los mejores.

A mis hermanos por creer siempre en mí.

A la amiga que me dio la mano franca cuando más la necesité. Te debo agradecimiento eterno, Nafisah Alaalbun Akudbillah.

A mis compañeras de Máster, ha sido realmente una bendición conocerlas.

ÍNDICE

Capítulo 1: Introducción	2
1.1 Biografía sobre la poeta	3
1.2 Bibliografía y temas generales	3
1.3 Morejón en resumen	5
1.3.1 Mutismos	5
1.3.2 Amor, ciudad atribuida	6
1.3.3 Otros temas claves de la poesía de Morejón	7
1.4 Resumen: Richard trajo su flauta y otros argumentos.	10
1.5 Objetivos de la tesis	13
1.6 Estado de la cuestión	14
Capítulo 2: El contexto histórico	19
2.1 El Colonialismo	19
2.1.1 El Nuevo Mundo: Descubrimiento de la isla	19
2.1.2 Importación de esclavos y trabajo en las plantaciones (1517 – 1886)	20
2.1.3 Abolición de la esclavitud y La Independencia	23
2.1.4 Los Coolies	24
2.2 La República (1900 – 1950)	26
2.3 La Revolución (a partir de 1950)	28
Capítulo 3: Conceptos y Metodología	30
3.1 Transculturación	30
3.1.1 Sincretismo Religioso: Transculturación en las Religiones	32
3.2 Cultura Popular	33
3.2.1 Folklore	33
3.2.2 La música popular cubana	35
3.3 Metodología	37
CAPÍTULO 4: ANÁLISIS	39
4.0 ANÁLISIS DE LOS POEMAS ELEGIDOS DE <i>RICHARD TRAJO SU FLAUTA Y OTROS ARGUMENTOS</i> 39	
4.1 "presente Brígida Noyola"	39
4.2 "presente Ángela Domínguez"	42
4.3 "los ojos de elegua"	44
4.4 "La cena"	48
4.5 "para escapar herido"	50

4.6 "el loto y el café"	52
4.7 "Otro nocturno"	55
4.8 "Adios felicidad"	57
4.9 "amor, ciudad atribuida"	59
4.10 "Richard trajo su flauta"	62
4.11 "los aqueos....."	76
CAPÍTULO 5	79
5.1 CONCLUSIONES.....	79
BIBLIOGRAFÍA.....	81

SUMMARY

This thesis explores Nancy Morejón's *Richard trajo su flauta y otros argumentos*, a collection of poetry published in 1967, only a few years after the triumph of the Cuban Revolution (1959). Drawing from textual references to the poet's biographical data as well as allusions made to certain key events in Cuba's history, the study looks at how various cultures especially; European, African as well as Chinese cultures have come together to build the nation's identity through the process of Transculturation. It also brings to the limelight prevailing social situations with regards to religious practices, race, gender and social equality which have been prevailing issues in Cuba during the 20th Century, although not exclusively limited to this period. Through the concepts; folklore, popular music and transculturation, this thesis spells out how the poet, as a voice of the people, employs the aesthetics of poetry to depict and react to these socio – cultural as well as political situations.

Key Words: Transculturation, folklore, superstition, popular music, slavery, race, the Afro – Cuban woman, colonialism, imperialism, Cuban Revolution.

Capítulo 1: Introducción

Nancy Morejón es una de las poetas e intelectuales contemporáneas más conocidas de Cuba. En este trabajo voy a estudiar cómo Morejón desarrolla los conceptos de lo folklórico, lo popular y la cultura clásica en uno de sus poemarios, *Richard trajo su flauta y otros argumentos* (1967).

En el primer capítulo de la tesis, nos acercaremos a la vida de la poeta y las temáticas generales de su poesía. En el mismo, se introduce el poemario *Richard trajo su flauta*, lo cual es el enfoque de esta tesis. Vemos después, el problema y los objetivos del trabajo.

En el segundo capítulo, haremos un recorrido por la historia social, la política y la historia cultural de Cuba, con el objetivo de familiarizarnos con los eventos que han marcado la Isla dejando huellas inmutables. Esta sección es dividida en tres partes: el contexto colonial, la época de la República y la era tras la Revolución.

Encontramos en el tercer capítulo, los conceptos que van a ser el eje de nuestro análisis. Allí, profundizaremos en los conceptos: Transculturación y también la Cultura popular, con enfoque en el folklore cubano y la música popular en Cuba en el siglo XX. Aclaremos en este capítulo la metodología de la tesis.

Después, viene en el cuarto capítulo. Allí, haremos un estudio detallado de algunos poemas elegidos de *Richard trajo su flauta y otros argumentos*. En este capítulo, empleamos los conceptos ya mencionados en el tercer capítulo como fuerza impulsora, aunque no limitado a esos, para abordar los asuntos culturales, sociales, y en algunos casos, políticos presentados en los poemas.

Las conclusiones del trabajo se hacen en el último capítulo, es decir, el quinto capítulo.

1.1 Biografía sobre la poeta

Nancy Morejón – poeta, traductora, ensayista y también, crítica literaria cubana nació en agosto de 1944 en el barrio de Los Sitios, la Habana, de padres de ascendencias multiculturales. Por un lado, su padre era de origen africano mientras su madre, provenía de raíces china, europea y africana. El nacimiento de Morejón ocurrió en circunstancias bastante complicadas. Cuenta que nació a los ocho meses. En una entrevista con Juanamaría Cordones-Cook en 1996, la poeta dice bastante acerca de los padecimientos de su madre durante el embarazo y el alumbramiento. Esto, para la poeta, marca un momento muy significativo en su vida porque no hubo posibilidad de que su madre sobreviviera. Por eso, le dedica su poema canónico, “Mi madre”. Por otro lado, su padre jugó un papel imprescindible en su formación académica. Aunque fue marinero, también era un hombre ilustrado. Leía mucho y Morejón, al hablar de su infancia, dice: “siempre recordaré los varios tomos de poemas de Nicolás Guillén en el librero de la pequeña sala. Yo leía mucho” (Cordones-Cook 61). Solo contaba con tres años cuando empezó a leer y comenzó a escribir poemas a los nueve años (Cordones-Cook 60 – 61).

La vida temprana de Morejón coincidió con un ambiente socio-político agitado en Cuba, como veremos más tarde. No obstante, emergió como la primera mujer afrocubana en graduarse de la Universidad de la Habana a (Armenta, sin pág.). Morejón se licenció y se graduó en Lengua y literatura francesas en 1966. Desde entonces, ha asumido varios cargos tanto artísticos como sociales en Cuba y en otras partes del mundo. Fue directora del Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas de 1986 a 1993. También, trabajó como asesora de la Dirección del Teatro Nacional de Cuba en 1995, cargo que mantuvo cinco años. Ha sido miembro de la Academia de Ciencias de Cuba desde 1991 hasta la fecha (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes). Sus logros vienen a afirmar una perspectiva que sostiene mediante su poesía, Esto tiene que ver con el feminismo.

1.2 Bibliografía y temas generales

Morejón comienza su trayectoria poética en 1962, con la publicación de su primer libro de poemas, *Mutismos*. A partir de entonces, publica alrededor de veinte poemarios que incluyen *Mutismos* (1962), *Amor, ciudad atribuida* (1964), *Richard trajo su flauta y otros argumentos* (1967), *Parajes de una época* (1979), *Elogio de la danza* (1982), *Octubre*

imprescindible (1982), *Cuaderno de Granada* (1984), *Piedra pulida* (1986), *Baladas para un sueño* (1989), *Paisaje célebre* (1993), *El río de Martín Pérez y otros argumentos* (1996), *La quinta de los molinos* (2000) y *Carbones silvestres* (2006). Además de poesía, Morejón también ha escrito ensayos como *Fundación de la imagen* (1988), *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén* (1972) y *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén* (1982).

La poesía de Morejón aborda temas que son de mayor importancia especialmente para la sociedad cubana. Entre otros, temas sociales, políticos, artísticos y culturales. A lo largo de su trayectoria artística, ha recibido premios de relieve, tanto a nivel nacional como internacional. Por ejemplo, el poemario *Amor, ciudad atribuida* (1964) recibió el Premio de Poesía Rubén Martínez Villena de la Universidad de la Habana en 1964 –el libro ganó ese premio en el mismo año en que fue publicado. En 1982, *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén* recibió el Premio Nacional de Ensayo Enrique José Varona, concedido de la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC). El mismo poemario recibió el Premio Nacional de la Crítica. Más tarde, los poemarios *Piedra pulida*, *Elogio y paisaje* y *La quinta de los molinos* ganaron el Premio de la Crítica en 1993, 1997 y 2000 respectivamente. Además, fue ella, la primera mujer afrocubana en recibir el Premio Nacional de Literatura de Cuba (en 2001). En 2006, le otorgaron el Premio Internacional Corona de Oro en las Noches de Poesía de Struga, Macedonia, y recibió el Premio Escritora Galega Universal en 2008 (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes).

Morejón admite que su trabajo se ha visto influenciado por las obras de escritores como Aimé Césaire¹, Nicolás Guillén, Emilio Ballagas, Federico García Lorca, Rubén Darío, Gertrudis Gómez y Virginia Woolf a sus obras (Morejón 7, Cordones – Cook 61 – 62). También, debe su carrera artística a su familia como hemos visto antes, y a la formación académica que recibió. Además, su obra es muy específica de la sociedad en que nació y crió, es decir la Habana. En una entrevista con Cordones-Cook, Morejón afirma:

. . . creo que mi poesía le debo no solo a mis años de formación universitaria sino a muchos acontecimientos sociales que tenían lugar por aquella época. Asimismo, creo que le debo mucho a la calle, a mi barrio, al arsenal de ruidos e imágenes visuales que me proporcionó el barrio de Los Sitios, en La Habana

¹ Aime Césaire (1913 – 2008). Fue poeta y político martiniqués, y figura importante del movimiento socio – político y literario, *Négritude* comenzado entre estudiantes de origen afrocaribeño y africano en Francia en los 1930. Uno de sus obras más importantes es el *Cuaderno de un regreso al país natal* (1939) en el que asume una identidad África.

donde me crié, y de donde prácticamente, no he querido moverme jamás.
(Cordones – Cook 61)

1.3 Morejón en resumen

Consideramos a Morejón como escritora post revolucionaria. Con eso queremos decir que da a conocer sus obras después de la Revolución de 1959 en Cuba. Sin embargo, su poesía abarca temas sobre un periodo más extenso; desde temas sobre la esclavitud en Cuba hasta más recientes temas; es decir, contemporáneos. Entre los temas de su poesía que son claves los siguientes; la esclavitud, la negritud, la raza, el amor, la familia, la integración de la mujer, la Revolución cubana y el mestizaje cultural del pueblo cubano. En lo que sigue, nos acercamos a algunos de los temas centrales de su poesía.

1.3.1 Mutismos

Mutismos (1962), fue el primer poemario publicado por Morejón, como hemos visto anteriormente. En ese libro, Morejón define los contextos fundamentales que van a aparecer en sus obras posteriores. En esta colección de poemas, trata definir el contexto personal, sociocultural e histórico de su trayectoria poética. *Mutismos*, en principio, demuestra un ambiente de reflexión íntima. Observamos en la voz poética momentos de silencio en lo que podría considerarse como temáticas existencialistas. Su silencio se caracteriza por una inquietud interna en ese intento de entender la vida. Busca entender la razón de ser, el posible destino de la vida y el ambiente social. Desgraciadamente, no logra encontrar respuestas firmes a sus preguntas. Se queda al final en su estado de angustia, en ese “espacio cruel de mí”, viendo en sí ambos luz y oscuridad al mismo tiempo; paradoja que refleja su estado de confusión e incerteza.

Se es sólo en un instante, se es
sombra, se es luz al mismo
tiempo. La luz
lo negro
el espacio cruel de mí
en este extremo ávido
insalvable de momento que es,

sin llegar

a consumarse. (*Mutismos* “I”, ctd. Abudu 54)

La voz poética no solo se preocupa por sí, sino que también, piensa en los padecimientos de la gente en su entorno, esa gente sencilla y pobre. Así se lamenta sobre las injusticias sociales:

En la vorágine de la existencia pública
se sufragan los gastos de la paz,
y los motines de las gentes sin pan y sin casa
se suceden
día tras día. (*Mutismos* “XIV”, ctd. Abudu 61)

En *Mutismos*, notamos que, además de la presencia firme de lo existencial, también, esas reflexiones se hacen de manera abstracta. Es decir, no existen referencias explícitas a ningún personaje real ni a hechos histórico-sociales explícitos. No obstante, encontramos un “yo poético” que usa repetitivamente el posesivo “mi” o “mío”; como vemos, por ejemplo, en el poema “XVI”, “pensando en el destino mío / y en el de las gentes que caminan por mi lado” (ctd. Abudu). Como vemos, “las gentes” en el poema no se refiere a ninguna persona en particular. Aunque en sus poemarios posteriores sí se implicarán uno o más de los siguientes elementos: la familia, los vecinos, las colegas y los artistas cubanos. Es más, a partir de la publicación de *Richard trajo su flauta y otros argumentos*, gente concreta suelen ser discutida en su poesía. Por ejemplo, poemas como, “la cena”, “réquiem para la mano izquierda” y “Richard trajo su flauta” están dedicados respectivamente a sus padres, a la artista Marta Valdés y al músico Richard Egües.

1.3.2 Amor, ciudad atribuida

En 1964, Morejón dio a conocer su segundo poemario bajo el título *Amor, ciudad atribuida*. En esta colección los temas claves son la ciudad y el amor. *Amor, ciudad atribuida*, se trata del amor para la ciudad, aquí personificada. La ciudad se describe con miembros corporales como “piel”, “labios” y “corazón”. Es una ciudad de la que el “yo poético” se enamora y con la que interacciona. La ciudad, aunque se encuentra sin lujo; es sencilla y vieja, es a la vez tranquila y hospitalaria, características de una belleza verdadera.

De este modo, se presenta en el poemario un amor puro y fiable. La ciudad se encuentra como una fuente de esperanza, característica que carece el amor que había presentado antes en *Mutismos*, donde este “se duda/ se niega y se olvida” (“x”, ctd. Abudu 59). La ciudad en *Amor, ciudad atribuida* es, “la ciudad que por primera vez nos ama / y que por última nos donará el regalo preciso de sus labios” (“la ciudad expuesta”, ctd. Abudu 69). Ya no es “una ciudad en ruinas” en la que permanece “la no brillante costumbre de caminar / entre las gentes / de un parque que guardo en mi piel” (*Mutismos* "xi", ctd. Abudu 58), sino que es hospitalaria, tranquila y acogedora a los ciudadanos, “los cines están llenos / hay calor de gentes abrazándose a gente” (“La ciudad expuesta”, Abudu 71).

Cabe señalar aquí que, al igual que *Mutismos*, en *Amor, ciudad atribuida*, tampoco existe una explícita referencia a personajes. Sin embargo, veremos más tarde que el poemario aludía a la ciudad de la Habana, donde nació y crió Morejón y es además habla muy líricamente de ella en sus poemarios sucesivos.

1.3.3 Otros temas claves de la poesía de Morejón

Ahora bien, hablemos de otros temas de la poesía de Morejón, además del amor. Si pasamos a los temas socio-políticos de su poesía, un buen punto de partida es “Mujer negra” del poemario *Parajes de una época* (1979). Este poema muestra una imagen panorámica de los eventos socio-políticos que ha vivido Cuba, comenzando desde la esclavitud hasta la Revolución. Demuestra, además, la fuerte voz femenina en la poesía de Morejón

En “mujer negra”, se nos presenta a la mujer negra cubana y las aventuras que ha tenido que atravesar a lo largo de los siglos. Esa mujer, tierna, se vuelve rebelde como consecuencia de los padecimientos que ha sufrido, entre tanto, la esclavitud como aparece en los versos 16 y 33. La mujer negra esclava cuenta su historia, “y porque trabajé como una bestia” (verso 12). Por ende, “Me rebelé” (verso 16), además dice, “Bajo su sol sembré, recolecte y las cosechas / no comí” (versos 27 – 28).

También, la mujer negra aparece como víctima de la violencia sexual. Tuvo un hijo de con su amo, lo que hizo que no tenía padre que le pusiera su apellido o a que asumiera el cargo de padre. Dice, “Bordé la casaca de Su Merced y un hijo/ macho le parí. / Mi hijo no tuvo nombre” (versos 18 – 20).

En este poema, se reconoce el aporte africano a la historia humana de Cuba, así como la pérdida de aspectos muy importantes de la cultura nativa; por ejemplo, el lenguaje y la relación. La mujer negra reconoce sus trasfondos africanos, aunque ya ella se queda sin esperanza de volver de nuevo a África, “Acaso no he olvidado ni mi costa perdida/ Ni mi lengua ancestral” (versos 9 – 10), “Ya nunca más imagine el camino a Guinea/ ¿Era a Guinea? ¿A Benín? ¿Era a Madagascar? ¿O a cabo Verde?” (Versos 37- 40). Con el tiempo, no obstante, llega a reconocer Cuba como su nuevo hogar, ya no reconoce África como su hogar ni mantiene relación con el continente. Teniendo en cuenta esa realidad, lucha para ahogar todo tipo de opresión, “Aquí volví a nací, aquí construí mi mundo” (versos 13, 44).

Muy importante de notar en este poema es el acercamiento al tema político. La mujer negra reconoce las guerras montadas por Antonio Maceo, culminada por la revolución liderada por Fidel Castro como las únicas que llevan su verdadera libertad. Al final, vemos que, la libertad que encuentra la mujer negra según ella no va dirigida solo a ella, sino a todos los negros cubanos que han atravesado igual camino que ella. Esta idea es presentada como la voz colectiva de los afrocubanos.

Mi real independencia fue el palenque
Y cabalgue entre las tropas de Maceo
Solo un siglo más tarde,
Junto a mis descendientes,
Desde una azul montaña,
Bajé de la Sierra
Para acabar con capitales y usureros,
Con generales y burgueses.
.....
.....
.....
Iguales míos, los veo bailar
Alrededor del árbol que plantamos para el
Comunismo. (46 – 61)

El poema, como acabamos de ver, expone algunos temas claves de la poesía de Morejón. Debemos subrayar aquí de nuevo que, uno de los temas que marcan la poesía de

Morejón es la Revolución de 1959. En “Mujer negra”, la mujer negra y sojuzgada, al final tiende a encontrar la esperanza en la libertad e igualdad que se encuentra en el comunismo (versos 59 – 61)

La crítica considera que Morejón se aferra a la Revolución de 1959. Por ejemplo, en “The Politics of Aesthetics in the Poetry of Nancy Morejón”, William Luis comenta: “Morejón confirms her political commitment to the Revolution with the publication of *Octubre imprescindible* (1982). In my study, I pointed out that the opening and closing poems highlight this particular stage in Morejón’s career” (36).

No obstante, considero que Morejón es una de las escritoras canónicas de América Latina cuyas obras no se pueden olvidar, así, merece un estudio más amplio y profundo no solo por sus logros como escritora, pero más, aún, por los temas de sus obras, siendo de valor innegable especialmente para su país natal, Cuba. Hasta ahora, hablando en términos generales, Morejón no ha sido muy estudiada. Por ejemplo, si la comparamos a escritores cubanos como Guillén y Carpentier.

Sin duda, Morejón se inscribe en una generación más reciente que la primera vanguardia cubana. Guillén, por un lado, nació en 1902 (murió en 1989) y participó directamente en los eventos socio-políticos acontecidos en el país desde el inicio de la República en 1902. Morejón (1944), por otro lado, se considera escritora contemporánea. Tenía apenas quince años cuando triunfó la Revolución (1959). Así, vio el final del proceso histórico que Guillén había vivido (cf. Abudu 51). Hablando de ejemplos específicos, Guillén, durante las agitaciones de la administración dictadura de Fulgencio Batista (1940-1944 y 1955-1959), fue perseguido y detenido varias veces por sus ideas políticas y sociales. Esto hizo que tuviera que exiliarse² de Cuba para volver más tarde cuando triunfó la Revolución (Mojica-Díaz y Sánchez-López 74). Por sus experiencias de primera mano, consideramos que Guillén está más involucrado que Morejón en cuanto a los asuntos socio-políticos y culturales en Cuba durante la primera mitad del siglo

² «En septiembre de 1953, precisamente dos meses después del ataque contra el cuartel Moncada, que marcó el principio de la lucha decisiva contra la tiranía de Batista, Guillén dio en Beijing un discurso sobre José Martí. Habló en su condición de exiliado político, que había sido arrestado dos veces en 1952, y cuya vida estaba en peligro en el clima de terror que el régimen dictatorial y anticonstitucional había intensificado en su patria; porque hacía tiempo, desde 1929, que él llamaba la atención nacional sobre los males: la discriminación racial, la explotación de los trabajadores, el desempleo y el abandono en que vivía gran parte de la población, las agudas desigualdades en la distribución de la renta nacional, la sujeción a los Estados Unidos, y la prontitud con que las autoridades empleaban la fuerza brutal contra el pueblo oprimido y sus defensores. Se refirió a todos estos males, que iban nutriendo la división y la estratificación social en Cuba, y cuya rectificación yacía, nada menos, que en una revolución como la que había prometido Martí» (Ellis, sin pag).

1.4 Resumen: Richard trajo su flauta y otros argumentos.

Richard trajo su flauta y otros argumentos es la tercera obra poética de Morejón. Fue publicada en 1967. Contiene veintiocho poemas repartidos en dos apartados. El primer apartado, es el más numeroso y cuenta con veintidós poemas. Más aún, los poemas están divididos en cuatro secciones bajo los siguientes títulos; “Los argumentos para estar”, “Conversando con el filin”, “Los argumentos de este mundo” y “Los argumentos del amor”. El segundo apartado del libro es nombrado, “Informe de viviente”. Ese tiene solo seis poemas.

Los temas de este poemario incluyen la música, el amor, la memoria familiar, la femineidad, la ciudad (La Habana), la Revolución y la identidad cultural cubana, entre otros. Estos temas se desarrollan de forma lírica y con lenguaje conversacional expresando los sentimientos más íntimos. También, el libro muestra el ambiente cultural popular cubano durante esa época. Los versos, en general, son libres y la mayoría en arte mayor, aunque hay algunos en arte menor. No tienen rimas especiales.

(A) Comenzando con el primer apartado, haremos un resumen cronológico del libro;

(i) *Los argumentos para estar:*

Esto es la primera sección del libro. Tiene cinco poemas de los cuales la poeta dedica los tres primeros a miembros de su familia. La sección abre con el poema “presente Brígida Noyola”, poema dedicado a la abuela paterna de Morejón. En ese poema, identifica a su abuela con la historia de la esclavitud en Cuba. A continuación, viene “la cena”; poema dedicado a sus padres. En este poema, destacan los temas de la afectividad familiar, la pobreza y la dedicación. Este poema, como su poemario anterior *Mutismos*, contiene elementos existencialistas. El tercer poema es “presente Ángela Domínguez”, dedicado a la abuela materna de Morejón. En este, la poeta es consciente de la presencia constante de la fallecida abuela en su cuarto. Ángela se ve como una fuente de inspiración y alegría como notamos en los versos 9 y 14 del poema; “dueña de la risa” / “que eres la más dulce he soñado”. Los tres poemas mencionados nos hacen apreciar la importancia que Morejón presta a su familia. Hacen hincapié en la idea de que, hasta cierto punto, debe sus logros a su familia, tal y como comentamos más arriba en la biografía sobre la poeta.

Los otros dos poemas en la primera sección son “los ojos de eleggua” y “la razón del poema”. En el primero, evidencia la presencia de la raíz africana en Cuba visto desde las perspectivas de la religión y el folklore. En “la razón del poema”, reaparece el tema del existencialismo en el intento de Morejón en explicar por qué se encuentra en el mundo de la poesía. La razón, aquí, es la soledad, un sentimiento que se vuelve insoportable en la noche. Confirma que, ni “la clase de literatura”, ni “la mano de Fidel” ni la “revolución” (versos 20, 22 y 24) son capaces de anular esa soledad. Combate la soledad con la escritura.

(ii) “*Conversando con filin*”

En la segunda sección, los poemas están dedicados a algunos artistas cubanos. Entre ellos hay poetas, músicos, compositores, folcloristas, dramaturgos e intérpretes cubanos famosos del siglo XX, mayormente músicos del género popular cubano el *filin*. Los poemas aquí son, “Réquiem para la mano izquierda”, “correr bajo los árboles”, “para escapar herido”, “otro nocturno”, “la bella y el poeta” y “Richard trajo su flauta”. El último constituye el más largo de los poemas en ese libro, tiene ocho partes y además, es el poema que da nombre al poemario.

En esta sección, Morejón hace un vínculo entre las artes ya mencionadas y su poesía. Afirma y también, reflexiona sobre algunos asuntos ya mencionados por estos artistas en sus canciones. En algunos casos, los poemas llevan el mismo nombre que las canciones, y en otros, tienen sus letras. Por ejemplo, el poema “adiós felicidad”, que dedica a la cantante Ela O’farril, tiene el título de una canción de la misma cantante. También, Morejón se acerca a otros géneros musicales tanto cubanos como internacionales. Por ejemplo, las referencias al danzón, el jazz y a Mozart. Aquí, apreciamos las transformaciones en la música por el proceso de transculturación.

(iii) Los argumentos de este mundo

En la tercera sección del poemario está el poema, “amor, ciudad atribuida”, que lleva el mismo nombre que el segundo poemario de Morejón. Es decir, *Amor, ciudad atribuida* (1964). También, están los poemas “el loto y el café”, “la dama de los perros”, “puerto de la Habana”, “El parque Villalón”, “parque central, alguna gente” y “aliento para los desvelados”. Estos reflexionan en torno los temas de la esclavitud, la libertad, las actividades cotidianas de en las zonas urbanas, la vida dura. También, es clave el tema político.

(iv) Los argumentos del amor

Esta sección vuelve al tema del amor, aunque aquí, es el amor erótico. Es un amor que a la vez es misterioso. El amor es representado como un ámbito que solo la divinidad es capaz de manejar. Encontramos poemas como, “adonde iremos, viaje”, “el poema ridículo” y “cuento la despedida”. El último se divide en dos partes; I y II.

En “el poema ridículo”, por ejemplo, aparece el amor sensual. La belleza impecable de la mujer hace que a su enamorado la llame “bestia”, no en el sentido negativo de la palabra, sino al contrario. Dice, “Bestia, daría la vida por tus sienes” (39). También, expresa su amor por ella en los versos siguientes,

hazme reconocer lo que he sabido desde que protegí el vientre de mi madre;
.....,
como puedo morir en este instante,
como podría acariciar tus hombros, tu garganta,
como podría descubrir nuevas fuerzas
sumergiendo tus sienes en el vino sagrado. (77 – 82)

Sin embargo, en el poema siguiente se siente ya un amor frío. El amor caliente y ávido en “cuento la despedida” no existe en “el poema ridículo”. Lo que queda al final es la memoria de los momentos amorosos del pasado.

te recuerdo a la hora de los cangrejos
a la hora de los cocodrilos
cuando despierto:
- tengo ganas de verte
- no tu no me puedes ver todos los días
- te extraño. (“cuento la despedida I”, 49 – 54)

(B) Informe de viviente

Ese es el segundo apartado del poemario. Los poemas abordan problemas sobre las injusticias sociales y políticas. Se basan además, en algunos hechos acontecidos en Cuba y en

los Estados Unidos. También, aparecen en esta sección referencias a algunos héroes de la mitología griega.

Richard trajo su flauta y otros argumentos se ve marcado por datos concretos en la mayoría de los casos. Con esto, queremos decir que, Morejón expresa los sentimientos e ideas con referencia a personajes concretos o asuntos políticos y socio-culturales determinados; datos que no aparecen en sus primeros dos tomos de poesía como hemos visto anteriormente. Dichos detalles son importantes para desarrollar nuestro análisis, porque identifican algunos de los poemas con hechos determinados en la historia de Cuba, y así, extenderá nuestro entender de los poemas.

1.5 Objetivos de la tesis

(a) La tesis tiene como su objetivo general:

- i. Hacer un análisis general de los poemas de *Richard trajo su flauta y otros argumentos* (1967).

(b) Los objetivos específicos incluyen:

- i. Señalar las influencias culturales africanas, europeas y chinas en el poemario y ver cómo Morejón representa las mencionadas raíces culturales mediante asuntos históricos, sociales y también, políticos.
- ii. Ver cómo tratan algunas temáticas socio – culturales a través de la música popular cubana.
- iii. Ver los aportes que “i” y “ii” contribuyen a la identidad nacional de Cuba

(c) Nuestro análisis se basará en los poemas:

- i. “presente Brígida Noyola”
- ii. “presente Angela Domínguez”
- iii. “la cena”
- iv. “los ojos de Elegua”
- v. “Para escapar herido”
- vi. “el loto y el café”
- vii. “otro nocturno”

- viii. “Adios felicidad”
- ix. “amor, ciudad atribuida”
- x. “Richard trajo su flauta” I – VIII
- xi. “los aqueos”.

1.6 Estado de la cuestión

Como mencionamos anteriormente, los estudios existentes sobre las obras de Morejón en general no son detallados. Con respecto a *Richard trajo su flauta y otros argumentos* existen algunos estudios. Algunos se acercan a los temas políticos del poemario, mientras otros, a los temas histórico-culturales, pero aun así, en el último caso el enfoque ha sido, sobre todo, estudiar la influencia de la religión de origen africano en los poemas. Sin duda, admitimos que sobresalen elementos religiosos de procedencia africana en el dicho poemario y así, no cabe un estudio del libro sin apreciarlos. Sin embargo, el poemario tiene otros elementos culturales e históricos en los que dichos estudios no han profundizado. Nos referimos aquí particularmente a la música, y también la mitología y experiencias históricas de las culturas que han formado el pueblo cubano, aquí, siendo lo europeo, lo africano y también, los aportes chinos en definir la cultura cubana. Así, dando al poemario un sentido multicultural. No existe hasta ahora una investigación que procure estudiar en conjunto los varios aspectos del poemario que hemos mencionado.

En “Yoruba Vestiges in Nancy Morejón”, Patricia González escribe en torno a las huellas africanas en la poesía de Morejón, un acercamiento válido para nuestro análisis. Su ensayo se enfoca en los vestigios religiosos africanos en Cuba, particularmente las deidades u orishas de la religión lucumi de procedencia yoruba. Nuestro interés aquí es su análisis del poema “presente Angela Domínguez”. Gonzalez indica el hecho de que en dicho poema, Morejón es consciente de la presencia constante de su abuela materna en su cuarto; “here in my room” (“aquí en mi cuarto”), una presencia invocada por “picture” (“el retrato”) y “flower” (“la flor”). Los dos objetos, como explica, se usan en la religión lucumí para atraer la presencia de los difuntos parientes (955). También, reconoce el rol que juega la abuela en la vida de la poeta. Ella es la fuente de su satisfacción (956). Su análisis discute la creencia en una vida futura en que los muertos mantienen contacto con sus familiares vivos, según la creencia lucumí. Además de la perspectiva religiosa, que por supuesto no podemos olvidar,

encontramos que el poema puede interpretarse también desde una perspectiva más convencional. Lo que queremos decir con convencional es que, apreciamos también una interpretación fuera del contexto religioso que González no ha analizado. Si tomamos como ejemplo el último verso “eres la más dulce he soñado” (9), además de que implique la aparición de la abuela Ángela a su nieta en los sueños de noche (956), lleva un sentido de la inspiración. Ángela es un modelo para la poeta. Representa el prototipo de la mujer cubana ideal, quien la poeta admira y desea imitar.

Lesley Feracho analiza dos poemas de *Richard trajo su flauta*, “los ojos de eleggua.” y “cuento la despedida” en el ensayo “Arrivals and Farewells: The dynamics of Cuban Homespace through African mythology in two Eleggua poems by Nancy Morejón”. La crítica utiliza en su análisis el término *Literature of Reconnection*³, un término acuñado por Edward Braithwaite para analizar la relación entre Cuba y el patrimonio africano en Cuba (55). En este ensayo, Feracho acuña el término “Cuban Homespace” para referirse a la identidad creada en Cuba como resultado de choques culturales. Esa identidad, dice el autor que, revela la cubanidad tanto a nivel individual como nacional (53).

“los ojos de eleggua”, como indica Feracho, es un encuentro momentáneo entre el yo poético y la deidad eleggua. A nivel nacional, implica una unión momentánea entre África y Cuba donde eleggua representa la religión y las tradiciones africanas. Pero al haber perdido la visión y la sabiduría, la deidad en el poema, por enojo se parta a final del yo poético. Esta distancia creada entre eleggua y el yo poético según el Feracho alude al alejamiento de Cuba de los rituales y las tradiciones africanos (55). Al final, no logra el yo poético reconciliarse con eleggua para consolidar el patrimonio africano en Cuba. La búsqueda de identidad solo pasa a ser sueño inalcanzable cuando eleggua se va y lo único que se queda es una memoria sobre él (55). Añade que, si volvieran eleggua y el yo poético a unirse, allí, entonces, habría podido tener lugar una mejor reflexión acerca de *Literature of Reconnection* en el sentido que es empleado por Braithwaite. Más bien, desde nuestro punto de ver, el poema es más un

³ . . . "literature of African survival," which resides in forms from the oral tradition like the folktale, folksong, proverb, and litany. This type of writing may or may not reflect the use of words or phrases from African linguistic systems. However, Braithwaite states that "the tonal shape of the language, its rhythm changes, structure, contours of thought and image, as well as its eruption into song/dance/movement, make it clearly recognizable as African speech-form". . . . Forth, there is the "literature of reconnection," which Braithwaite defines as "a recognition of the African presence in our society not as a static quality, but as root-living, creative and still part of the main" (Braithwaite, citado en Oguniola 6)

ejemplo de *Literatura of African Survival* donde las costumbres y tradiciones africanas sobreviven mediante el folklor, pero aquí, no tratamos el folklor como pasivo como suele ser el caso, sino como parte integral de la sociedad.

En su análisis de “Cuento la despedida”, Feracho descubre una mirada etnocentrista de la cultura africana en Cuba. Presenta una opinión de que, el yo poético reconoce la religión y las tradiciones africanas como el único poder capaz de salvar la distancia creada entre su amante y él, aunque existe también otra alternativa en la tradición clásica europea como un remedio a la situación, “fijé los ojos sobre uno de los libros un clásico español / claro siempre los clásicos aparecen en momentos semejantes / Boscán” (69). Sin embargo, al final, vuelve a respaldarse en las deidades africanas como la única fuerza capaz de arreglar el problema cuando dice, “ahora presiento que amarnos era cuestión de orishas” (69).

Del análisis de Feracho, observamos dos cosas claves. Primero, la importancia de las raíces culturales africanas en la formación de la identidad cubana – esto es un hecho indiscutible. Esto es con respecto a “los ojos de eleggua”. En segundo lugar, supone una superioridad de lo africano sobre lo europeo. Así, da lugar a reflexionar sobre cuestiones etnocentristas. El segundo planteamiento nos interesa porque se trata de cuestiones raciales, una cosa que buscamos averiguar en nuestro trabajo.

Otro trabajo que analiza “los ojos de eleggua” es el ensayo de Antonio Tillis en “Postcolonial Pilgrimage: Toward an Afro-Cuban Identity in the Poetry of Nancy Morejón”. Este ensayo expone tres asuntos sobre la poesía de Morejón; la africanía, Cuba y la femineidad. Su investigación se hace en base a tres poemas, “los ojos de eleggua”, “Elogio de nieves fresneda” y “mujer negra” – Respectivamente de *Richard trajo su flauta . . .*, *Where the Island Sleeps* (una antología) y el poemario *Parajes de una época*. En su análisis, Tillis nota que Morejón a través de sus obras representa la voz colectiva de los descendientes de los africanos que fueron esclavos en Cuba. A continuación, desarrolla su ensayo basándose en el término *Cultural marronage*, un término que Tillis explica como las competencias psicológicas empleadas por los esclavos para resistir al colonizador a fin de que se guarden los elementos de sus culturas originarias. En otras palabras, guardar la hegemonía africana visible en la Cuba postcolonial en forma de las religiones, el lenguaje y el folklor. En beneficio de la presente tesis, nos delimitaremos a su análisis sobre “los ojos de eleggua”, ya que es el único que aparece en el poemario *Richard trajo su flauta y otros argumentos*.

En su análisis de “los ojos de eleggua”, Tillis plantea que eleggua, además de una deidad, representa también a los negros cubanos, inquietados porque fueron arrancados de sus tierras originarias por la esclavitud. Lo que a su vez es la causa de la pérdida de su memoria. “Memoria” aquí representa los elementos de sus culturas nativas antes de la esclavitud. Dicho de otra manera, la población negra cubana, aquí representada como eleggua, busca devorar aquel sistema socio-político culpable de su infortunio, para que pueda al final, volver a las prácticas africanas. En parte, este argumento es un aporte para nuestro estudio. A igual que Tillis, entendemos que eleggua, además de ser una deidad, puede ser una representación de los afrocubanos. Lo que incluye también a las religiones africanas en su forma conservada u original. En nuestro análisis de este poema, por tanto, lo que añadimos es la idea de que el poema es una aproximación hacia las cuestiones sobre la religión y el folklore en la Cuba revolucionaria.

Cuando Dellita Martin-Ogunsola discute el poema “Richard trajo su flauta”, observa que existe una creciente consciencia en Morejón de su negrura, su femineidad y de la cultura africana en Cuba (9). Apunta, además, que cuando la poeta yuxtapone a Mozart (Europa) y el jazz (norteamericano), lo que busca hacer es expresar una aproximación hacia impacto de las culturas en contacto (cf. Martin-Ogunsola 9-10). Esa observación es útil para entender nuestro acercamiento al concepto de la transculturación.

Desde otra perspectiva, Gabriel A. Abudu observa que Morejón relaciona los hechos históricos con la vida actual. En “Richard trajo su flauta”, se mencionan figuras importantes de la historia cuya memoria sirve como “aliento para los jóvenes de hoy”, pues representan “los valores, las luchas y los sufrimientos de los antecesores” (82). Aquí, Morejón habla en relación con el periodista y político cubano, Juan Gualberto Gómez y, también, sobre los músicos afro norteamericanos Count Basie, Duke Ellington y Nat Cole mencionados en el poema (82).

En otro estudio, “Afro Cuban/Latino Identity”, William Luis menciona el tema de la raza en *Richard trajo su flauta*, notando que la publicación del poemario de Morejón coincide con el Movimiento de los Derechos Civiles en Estados Unidos⁴ (147). En nuestra interpretación, estamos de acuerdo con Luis, y que argumentamos que Morejón, cuando trata

⁴ El Movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos (1955 – 1968) fue una lucha principalmente no violenta, dirigida por intelectuales negros en Los Estados Unidos en búsqueda del acceso a derechos civiles e igualdad ante la ley para la población afroestadounidense. Martin Luther King Jr. (1929 – 1968) fue uno de las figuras importantes de ese movimiento.

cuestiones raciales en el libro, es para denunciar las injusticias sociales y enfatizar la igualdad.

Inés María Martiatu Terry, en su ensayo “La poesía de Nancy Morejón: renovación de la expresión negra”, nos acerca a las realidades sociales en Cuba, particularmente la vida urbana de La Habana entre los años veinte y los sesenta del siglo XX. Este ensayo resulta revelador pues nos brinda información clave para el desarrollo de nuestro análisis. Especialmente, sus acercamientos hacia la *Trova Tradicional* y el *filin*, dos géneros que marcaban la música popular cubana en esa época, y que también aparecen como asuntos importantes en *Richard trajo su flauta*.

Capítulo 2: El contexto histórico

Como vimos anteriormente, la temática de la poesía de Morejón es extensa. Dado que en la presente tesis vamos a analizar la representación de las culturas que han formado el pueblo cubano en *Richard trajo su flauta y otros argumentos*, se hace necesario hacer una redacción de los eventos que han constituido tales culturas en la isla. En aras de nuestro trabajo, dividiremos la historia de Cuba en tres etapas– el colonialismo, la República y la Revolución.

2.1 El Colonialismo

2.1.1 El Nuevo Mundo: Descubrimiento de la isla

Cuba, como muchos de los países del Caribe y las Américas, es multicultural y transnacional. Es decir, a lo largo de la historia se han entremezclado varios pueblos y diversas culturas en la isla. Entre otros, han habitado la tierra de Cuba pueblos indígenas como el siboney y el taino, además de pueblos inmigrados, incluyendo los castellanos de la Península ibérica, los mediterráneos, los asiáticos y los africanos. Han venido incluso franceses, anglosajones y angloamericanos a Cuba (Ortiz 259).

Fernando Ortiz en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* resume que el descubrimiento del Nuevo Mundo por Colón en 1492 marcó un cambio significativo en la historia de Cuba, seguido por el influjo de diversas razas y culturas en la isla. Cuando pisó Colón la tierra de Cuba a finales del siglo XV, los indios tainos ocupaban la isla. Era un pueblo indígena granjero y sedentario de la Edad de Piedra neolítica, hábiles en usar piedra pulida y madera labrada. Su arquitectura nada más pasaba la edad de la rama y de la fibra (Carpentier 18). Antes de los tainos, vivían los siboneyes y los guanajabibe en Cuba. Ellos eran también pueblos de la Edad de Piedra, piedra poco refinada. Estos pueblos fueron conquistados por los tainos (256).

El descubrimiento de Colón incitó una inmensa inmigración de conquistadores y mercantiles, particularmente de la Península Ibérica. De pueblos andaluces, catalanes, portugueses, gallegos y vascos⁵. El europeo, como cuenta Ortiz, arribó a Cuba con su cultura incluso, el hierro, la pólvora, el caballo, el toro, la rueda, la vela, la brújula, la moneda, el

⁵ Los españoles llegaron con sus siervos negros pero su importación no era considerable hasta el comienzo del Comercio de esclavitud en Cuba. Véase *Los negros esclavos* (Ortiz 5)

salario, la letra, la imprenta, el libro, el señor, la iglesia y el banquero (256 – 257). El resultado fue la pronta exterminación de los pueblos indígenas a finales del siglo XV; debido a la labor tediosa impuesta a ellos y la incapacidad de ajustarse a las nuevas tendencias de esa cultura ajena. Luis añade que, además, hubo enfermedades terribles entre los habitantes indígenas, con la consiguiente disminución de su población. Esto dio lugar a iniciar el comercio de esclavos negros en Cuba a partir de 1517 para reemplazar la mano de obra en las plantaciones de azúcar (*Culture and Customs of Cuba*, 1).

2.1.2 Importación de esclavos y trabajo en las plantaciones (1517 – 1886)

Con la pronta extinción del pueblo indígena emergió el Comercio de Esclavos en Cuba a partir de 1517; el rey de España, Carlos I, licenció la compra de esclavos negros a las Antillas. Motivados por la ubicación estratégica de Cuba⁶, los colonizadores españoles llevaron más de un millón de personas de África predominantemente desde las costas occidentales del continente quienes fueron sujetos a las brutalidades de la esclavitud. Importaron africanos negros, entre otros pueblos del continente; negros de Yoruba e Igbo, Congo, Senegal y Benín para el trabajo en los campos de caña y las plantaciones de tabaco, aún más tarde, los cafetales a partir de la primera mitad del siglo XIX (Luis 4).

Es clave apuntar aquí que, los negros africanos que fueron llevados a Cuba durante todo la época de la esclavitud, no fueron pueblos homogéneos sino de culturas distintas de lenguas, creencias y costumbres variadas (Luis xi – xxi). Así, introdujeron a Cuba sus múltiples culturas, algunas de las cuales permanecen hasta hoy, aunque no existen en su forma original. Por ejemplo, los rituales religiosos de *La Regla de Ochá* o el *Lucumí* que hoy día es conocida también como la *Santería* por su sincretismo con el catolicismo. Otros son el *Palo Mayombe* y *Abakuá* que provinieron de los congos y las regiones de Cameron-Nigeria respectivamente.

Girard de Rialle en *Les peuples de l'Afrique et de l'Amérique* dice que, el negro que se sujetó a la trata abominable era como, "un niño grande, entregado a la impresión del momento y absolutamente esclavo de sus pasiones. Así, se manifiestan en él las contradicciones más sorprendentes en su conducta. Es ligero, inconsistente, alegre, reidor,

⁶ Cuba está situada en la encrucijada de tres pasos de agua importante: El estrecho de Florida, el canal de Yucatán, y el paso de barlovento (Luis 1)

amante del placer con frenesí, loco por el baile, el ruido y los vestidos chillones y llamativos" (citado en Ortiz 55). Reconocemos, no obstante, el papel que jugaron los jefes de los pueblos africanos en ese trato abominable, pues fueron los que facilitaron el comercio.

Las condiciones para sobrevivir en la tierra ajena fueron duras para los esclavos. En su libro *Los negros esclavos*, Ortiz da una imagen sobre los padecimientos de los negros esclavos. Escribe, "Pero repito, el esclavo en las plantaciones era tratado como una bestia, como un ser al que se le desconocía todo carácter humano, como no fuera para obligarle en las horas de ocio a adorar el Dios de sus amos. . . ." (304). Por ejemplo, se distinguía a los esclavos de un amo de los esclavos de los otros amos por una cicatriz perpetua impresa en la piel del esclavo con hierro caliente. Además, se les obligaba a trabajar alrededor de veinte horas por día. Ortiz nos recuerda que, "en los ingenios de fabricar azúcar, en los cafetales, en las vegas de tabaco se exigía a los esclavos una labor superior a sus energías y se les mantenía en una situación inferior a la que reclamaban sus escasas necesidades" (180).

Fuera de las condiciones duras, hubo eventos que a lo largo de los siglos han contribuido en permanecer algunas costumbres africanas en Cuba. Por una parte, se debe eso al mismo gobierno colonial, que gestionaba un sistema de esclavitud supuestamente liberal. El modelo tenía la raíz en la ley de las "Siete partidas". Esta fue una ley institucionalizada por el rey Alfonso el sabio de España en el siglo XIII en que se permitió la manumisión a los esclavos. Eso se llevó a cabo por el proceso de *coartación*. Se trataba de un trato en que el esclavo podía comprarse la libertad a un precio determinado, normalmente pagando a plazos. Un esclavo, mejor dicho un coartado, en el proceso de ganarse la libertad era libre de vivir solo, alquilar sus servicios a otros amos y también adquirir propiedades (Ayorinde 9). Esos privilegios que tenían los coartados fueron también otra manera en que se favoreció la permanencia de las costumbres africanas, porque a diferencia de los esclavos, los coartados no vivieron bajo supervisión estricta y podían practicar sus costumbres con cierta libertad.

Otra razón fue la formación de los *cabildos de nación* (en 1568). Estos eran una agrupación de los negros africanos según sus etnias de origen. Había veintiuno de esos cabildos ya en 1753. Ejemplos son el cabildo *Lucumí* de Nigeria y Benin, la *Nación Mina Popó* de la etnia Akan de la Costa de Oro o Ghana en la actualidad, el cabildo *Arará* que constituía una agrupación de los Fon y Ewe de Benin, Togo y en partes de Ghana. El *mandinga* de los malinke de Sierra Leone, *el Gangá* de Liberia y Sierra Leone, así como los cabildos *Apapá* y el *Apapá chiquito* (Rushing 224 – 224, Carpentier 290). En ese sistema de organización, cada etnia tenía un rey y una reina, quienes en si solían ser esclavos o negros

libres encargados de desempeñar esa tarea. Los cabildos sirvieron mayormente para cuidar de los esclavos recién llegados, cuidar ellos cuando se enfermaron, atender a cargos funerarios, comprar la libertad de un esclavo cuando fuese posible, así como resolver desacuerdos entre los miembros del grupo. Además, los cabildos eran conocidos por ser promotores de la música y los bailes africanos. Monseñor Morell de Santa Cruz comenta que en La Habana, en los días festivos, los esclavos se reunieron en casas “con títulos de cabildos, a tocar unos instrumentos llamados tumbas” y al ritmo de esos tambores “y a una gritería destemplada se entretenían los varones, mezclados con las hembras en bailes extremadamente torpes y provocativos, a la usanza de su tierra” (citado en A. González, sin pág.)

Sobre la formación de los cabildos, “Rafael López Valdés subraya que, el objetivo declarado de las autoridades coloniales era crear una división entre los africanos (fueran libres o esclavos) de distintos orígenes o naciones, para evitar así una sublevación abolicionista masiva” (citado en Argyriadis 87). Sin cuestionar la dureza de la esclavitud, nuestro interés aquí es la supervivencia de la cultura de origen africano y el impacto que esa lleva para Cuba.

Otra razón que influye en la presencia de cultura de origen africano fue el incremento en el número de esclavos que entraron Cuba al inicio del siglo XIX. Con la Revolución de los negros en Haití en 1791, Cuba surgió como el más importante productor del azúcar a nivel mundial, lo que creó la necesidad de importar más esclavos a la isla. Entre 1790 y 1820, llegaron alrededor de 300,000 esclavos a Cuba. Este cifra representa un 85% del estimado 1,000,000 de esclavos negros llevados a Cuba en el Comercio de esclavos (Childs 9, 29). Ya en 1840, Cuba se había convertido en el principal productor de azúcar en el mundo.

Por otro lado, podemos asociar la permanencia de las costumbres africanas a razones más complicadas como las protestas contra el gobierno colonial español. Una de tales protestas que marcó la historia fue la Conspiración Aponte⁷ de 1812, aunque ésta fuera un fracaso total. Se trató de un movimiento abolicionista dirigido por José Antonio Aponte, criollo libre supuestamente de ascendencia Yoruba y líder del cabildo Lucumi (Brown 31). Hubo también autores negros y/o mulatos anti-colonialistas y anti-esclavistas en ese momento. Entre ellos son el poeta Gabriel de la Concepción Valdés⁸ también llamado Plácido

⁸ fue ejecutado por las autoridades españolas en 1844 en la llamada “Conspiración de la Escalera”.

(1809 – 1944), Juan Francisco Manzano⁹ (1797–1854) quien nació esclavo, pero le fue comprada la libertad en 1836 y María Cristina Fragas (conocida por el nombre Cristina Ayala).

2.1.3 Abolición de la esclavitud y La Independencia

Con respecto a la abolición del sistema esclavista, Cuba fue el penúltimo país en América latina en abolir la esclavitud en 1886, siendo Brasil el último en 1888. Los factores que culminaron en la abolición de la esclavitud incluyen:

a) La intervención británica. En 1807, Gran Bretaña firmó la ley abolicionista para la abolición mundial del comercio de esclavos. En *Los negros esclavos*, Ortiz revela que entre 1814 y 1845, Britania y España firmaron cinco tratados en los que el primero pedía un fin a la esclavitud en Cuba (93). Sin embargo, el comercio continuó en Cuba hasta el 7 de octubre de 1886.

b) El sistema de *Coartación* contribuyó a abolir la esclavitud en Cuba. Fue un sistema de emancipación en el que el esclavo se compró su libertad paulatinamente, haciendo pagos a plazos (Scott 13).

c) Otro factor muy importante fueron las sucesivas rebeldías por parte de los esclavos. Por ejemplo, la llamada Conspiración de la Escalera (1844), conocida también como Año del Cuero así llamado por la manera en que los detenidos fueron castigados. Esta rebelión tuvo como consecuencia el arresto de unos cuatro mil sospechosos en Matanzas, Cuba.

Pasando al tema de la independencia, Cuba no consiguió la independencia hasta que llevaba treinta años luchando ella en una serie de tres guerras (1868 – 1898). La primera de las guerras, llamada *Guerra de los diez años* (1868 – 1878) fue iniciada por Carlos Manuel de Céspedes, el 10 de octubre de 1868 en que proclamó el Grito de Yara, una declaración de independencia a Cuba, en Manzanillo, en la actual provincia de Granma. La guerra se inició por razones económicas, políticas y sociales, pero las principales fueron la emancipación de

⁹ Manzano fue el primer escritor de ascendencia negra en Cuba. Sus obras incluyen su autobiografía que incluyen *Poesías líricas* (1821), *Flores pajeras* (1830), incluso poemas como “A la esclava ausente”, “La religión”, “la visión del poeta escrito en un ingenio de fabricar azúcar” entre otros. (cf. Luis 146). También, en 1835, escribió un auto – biografía sobre su vida como esclavo. Sus obras abordaban temáticas anti – esclavistas. También, escribió cuentos sobre leyendas africanas.

los esclavos y la liberación de Cuba del colonialismo español. Céspedes mismo, siendo hacendado liberó a sus esclavos, incitándoles a que participaran en la guerra. Lucharon también otros esclavos en la guerra con el permiso de sus amos. Iniciada con 147 hombres en octubre 1868, la revolución ganó fama aumentando la cifra a 12,000 dentro de un mes (Enciclopedia Británica, sin pág) en la que un setenta por ciento era negro. De hecho, se considera esta acción como uno de los primeros intentos hacía la cubanía, porque ambos negros y blancos se pusieron de acuerdo para llevar a cabo esta lucha (cf. Ayorinde 31). Céspedes fue presidente de la República revolucionaria de Cuba (La República en Armas) de 1869 a 1873. En octubre de 1873, por oposición interna a su gobierno Céspedes fue depuesto por los miembros del diputado de la Cámara de Representantes. En su lugar, Salvador Cisneros Betancourt fue el nuevo líder de la República en Armas. Céspedes se confinó en San Lorenzo en la Sierra Maestra tras su destitución. Fue descubierto y matado por las tropas españolas el 27 de febrero de 1874.

La segunda guerra de independencia comenzó en 1879 y luego la tercera, siendo la última de las guerras. *La Guerra de Independencia*, como se denomina la tercera, comenzó en febrero de 1895 a mando de José Martí, quien falleció en mayo del mismo año. Otras figuras importantes aquí son Juan Gualberto (1854 – 1933) y Antonio Maceo (1845 – 1896). La guerra culminó con la intervención estadounidense, provocando la independencia de Cuba en 1898.

2.1.4 Los Coolies

De 1847 a 1874, importaron unos 125,000 trabajadores contratados del sur de China a Cuba (Scott 29). Estos fueron los llamados *coolies* o *culíes*. El término se refiere a la mano de obra barata y/o en otros casos trabajadores no abonados, de Asia particularmente de China e India (Yun xx, 7). En Cuba, los llamaban “chinos”, “los contratados” o “los colonos”. Según indica Lisa Yun en su libro *The Coolies Speak*, los coolies fueron contratados por los propietarios de plantaciones de azúcar en Cuba principalmente como mano de obra barata que complementara a los esclavos africanos. Además, importar a los coolies fue una estrategia para prevenir el surgimiento de otra insurrección negra como la que hubo en Haití en 1791 (12).

The Cuban sugar elite began seriously discussing the need to import Chinese laborers from British-controlled ports in 1844. 43 Initially, the Spanish bought Chinese coolies through British traffickers. Eventually, a multinational network emerged, consisting of shipping companies and agents, businesses, prominent families, and governing agencies. These varied entities turned to the trafficking of coolies and collaborated to realize enormous profits, while continuing to purchase— with increased difficulty and costs— African slaves from the complicated, “clandestine” African slave trade (Yun 14)

En cambio, Rebecca Jarvis Scott indica que la mayoría de esa población china fue llevada forzosamente a Cuba (29). Por otro lado, según la narración de Yun, la motivación principal que atrajo de los chinos a Cuba fue la economía; la crisis económica en China como consecuencia de las Guerras del Opio¹⁰ entre China y Gran Bretaña alrededor del año 1839 a 1860. La condición de los coolies en Cuba no fue muy diferente a la de los negros. Fueron sometidos a un estatus semi-esclavista que les detuvo desde 1860 la oportunidad de volver a su país al acabar su servicio (xx). Yun lo describe en esta manera:

The Chinese codes included laws that required permission from the owner for coolies to marry, laws that designated the status of any children of a coolie to be inherited from that of the mother (thus the child of a coolie or slave mother would be born into bondage), laws that denied freedom to Chinese who completed their contracts or who arrived after 1860 . . . (Yun 5).

Así, fueron surgiendo en la isla culturas más diversas. La influencia china en Cuba es evidente tanto en la población como en la cultura del país; aunque, claro, no es tan destacada como la europea o la africana. En el cine y teatro, en los bailes de las comparsas, la música, las artes, la literatura y medicina cubanas existen huellas de la cultura china. En el Barrio Chino situado en el centro de la Habana Vieja, la comunidad se compone mayormente de descendientes chinos. El cine *Águila de Oro* fue construido por Chi Casio, un líder de comunidad china en Cuba en el siglo xx (García et al 75). También, el gran pintor cubano, Wifredo Lam, además de tener ascendencia china demuestra mediante el arte, tendencias europeas, chinas y africanas. En cuanto a la música, el *suona*, *corneta* o la *trompeta china*

¹⁰ Las Guerras del Opio fueron las dos guerrillas luchadas entre el imperio Qing de China y el imperio británico de 1839 – 1842 y de 1856 – 1860 respectivamente. La causa fue el contrabando de la importación ilegal del opio por Britania a China. En ambas ocasiones, el imperio chino fue derrocado, levantando en China crisis económicas desfavorables. (Véase Opium Wars, Encyclopaedia Britannica)

como es llamada, las usan también las Congas¹¹ durante los desfiles de carnaval. También, se puede hablar de la *cajita china* que es un instrumento musical de percusión. Existe actualmente, además, literatura sobre la temática del chino cubano. Mauro García Triana y Pedro Eng Herrera lo resumen así:

In recent times, Miguel Barnet, Leonardo Padura, and Enrique Cirules have written on Chinese-Cuban themes. Barnet wrote his *Biografía de un cimarrón* (Biography of a maroon), Padura his *El viaje mas largo* (The longest journey), and Cirules his *Algunas reflexiones sobre la presencia de los chinos en Cuba* (Some reflections on the presence of the Chinese in Cuba). Mauro Garcia published his story *Flor de te* (Flower of tea) in *Fraternidad* in January 2004, and Jessica Amanda Miranda published *ring Fu, el medico chino* (Ting Fu, the Chinese doctor) (97).

2.2 La República (1900 - 1950)

Tras su independencia en 1898, acontecieron muchos enfrentamientos socio-económicos y culturales en Cuba. Los grupos considerados subalternos; el negro y el chino fueron los que sufrieron su mayor impacto. Abudu en *Transcurso poético cubano de Nicolás Guillén a Nancy Morejón* ya ha señalado que "la escena social de Cuba se caracterizaba por continua agitación política, la corrupción y la violencia" (50). También, Argyriadis nota que con la abolición de la esclavitud (1886) y la sucesiva independencia de Cuba (1898) hubo en Cuba la destrucción del sistema de cabildos (87). En su lugar, se formaron en sociedades de socorro y recreo entre las comunidades subalternas. Además, con la ley del *blanqueamiento* (1906), aumentó la segregación racial. El objetivo de esa ley era arrancar toda huella negra del país. Se consideraba vulgar toda cosa de origen negro, incluso la música (Wallace, sin pág.). En el intento de poner un fin a la discriminación, Evaristo Estenoz y Pedro Ivonnet formaron el Partido Independiente de Color (PIC) en 1912. Sin embargo, la represión resultó en la matanza de unos cuatro mil miembros del PIC. Según señala Christine Ayorinde en *Afro - Cuban Religiosity, Revolution and National Identity*, la reacción radical contra los miembros del PIC fue por el temor de que emergiera otra república negra al igual que hubo en Haití en

¹¹ Son conjuntos de músicos conocidos por sus manifestaciones artísticas en las comparsas. En Santiago de Cuba, las Congas suelen unir en cadencia la corneta china, las campanas y los tambores; entremezclando ritmos afrocubanos, europeos y asiáticos. Pues, así, mostrando el mestizaje de esas culturas.

1791 (43). El partido fue considerado racista y en contra de la cubanía (35). Más tarde, Carpentier explicaría que “interesarse por el negro, en aquellos años, equivalía a adoptar una actitud inconformista, por tanto, revolucionaria” (citado en Zurbano 113).

La década de los años veinte vio el nacimiento de la primera vanguardia del arte y literatura cubanos. Se trataba de un movimiento artístico-literario que se inspiraba en las ideologías científicas del antropólogo cubano Fernando Ortiz. Además, tenía ciertas influencias internacionales. En este contexto, pensamos en el Renacimiento de Harlem¹² que hubo en los Estados Unidos durante la misma década. También, la vanguardia cubana se vio influenciada por las vanguardias artísticas europeas; el exotismo y acercamiento a temáticas culturales de África, la denuncia del colonialismo mediante la elevación del llamado primitivismo negro. Nos referimos al caso, por ejemplo, de las obras artísticas de Pablo Picasso. Vale mencionar entre sus pinturas *Les Femmes d'Alger* (1907); pintura considerada por la crítica como anti-colonialista, primitivista y exaltadora de la cultura africana (cf. Leighton 611 – 626).

La primera vanguardia artístico-literaria de Cuba fue el primer movimiento en reconocer al negro y los aportes de las culturas de origen africano en Cuba como elementos esenciales en la construcción de la identidad del país (Terry 407). Los propulsores de este movimiento incluyen a Fernando Ortiz, Emilio Ballagas, José Zacarías Tallet, Marcelino Arozarena y Nicolás Guillén. En 1923, Ortiz fundó la Sociedad del Folklore cubano y la revista Archivos del Folklore Cubano, espacios en los que inició sus estudios más profundos sobre la música, los bailes y el teatro de la cultura negra. Sus esfuerzos dieron paso a la necesidad de realizar estudios académicos sobre el *afrocubanismo*, el *movimiento negrista o afronegrista* en que destacaron Carpentier, Lydia Cabrera, Nicolás Guillén y Wilfredo Lamm (Argyriadis 87 – 88, Zurbano 112).

El movimiento negrista tuvo mayor reconocimiento en la poesía con los aportes de Guillén, quien introdujo en la poesía cubana elementos africanos mediante ritmos y folklore ejemplados en sus obras *Motivos de son* (1930) y *Sóngoro Consongo* (1931). Esto es importante, pues Morejón, el enfoque de nuestro trabajo, es considerada discípula de Guillén. Como su maestro, sus obras se inscriben en el movimiento afronegrista, aunque Morejón pertenece a una generación más tardía y se diferencia de Guillén por su atención mayor a la

¹² El Renacimiento de Harlem un movimiento artístico que hubo en Harlem, Nueva York en los años de los 1920. Era un renacimiento del arte negro en los Estados Unidos. Eso vio una migración masiva de afro-norteamericanos del sur de Estados Unidos; de zonas como Texas, Florida y Georgia hacia las ciudades urbanas en el norte del país precisamente Harlem.

temática femenina. Los primeros años de su vida coincidieron con hechos importantes en la historia de Cuba, que luego iban a tener influencias en sus obras poéticas.

Cuando nació Morejón en 1944, Ramón Grau San Martín acababa de ganar las elecciones y estaba por asumir el cargo presidencial en Cuba (1944 – 1948). Tras él, hubo el liderazgo de Carlos Prío (1948 – 1952). En 1952, Cuba vio el retorno del régimen Batista (1952 – 1959). Fueron regímenes que han sido descritos por la crítica por su corrupción y opresión. En su libro *Afro-Cuban Religiosity, Revolution, and National Identity*, Ayorinde ha estudiado cómo en las administraciones de Grau y Prío hubo intentos de controlar las actividades de la Federación Nacional de Sociedades Negras en Cuba (61). Según citado en Moore, Thomas describe el régimen de Grau San Martín como: "una orgía de robo, mal disfrazada por discursos emocionales nacionalistas" (citado en Moore 29). Con respecto al gobierno militar de Batista, Arthur M. Schlesinger, Jr. comenta: "the corruption of the government, the brutality of the police, the government's indifference to the needs of the people for education, medical care, housing, for social justice and economic justice . . . is an open invitation to revolution." (Citado en Grieb y Zukas 6).

2.3 La Revolución (a partir de 1950)

El 26 de julio de 1953 marcó el comienzo de la Revolución contra el régimen Batista. Su comienzo se llevó a cabo con el ataque del cuartel de Moncada por el comandante Fidel Castro y su tropa. Triunfó la Revolución el primero de enero de 1959. Con ello, volvieron algunos de los artistas del movimiento afronegrista como Guillén y Carpentier, quienes se habían exiliado del país por la dictadura batistiana. Según la crítica, la Revolución fue un cumplir de los sueños para algunos de los artistas, por ejemplo, Guillén. Como apunta Abudu, "la Revolución le ofreció a Guillen la realización de un sueño empezado ya en 1930" (51).

Con el triunfo de la Revolución, hubo más atención a la formación de una cultura nacional y, sucesivamente, mejor aceptación a las tradiciones de origen africano. Como parte del proyecto para construir la cultura nacional, se constituyeron el *Conjunto folklórico Oriente* (1960), *Los tambores de Enrique Bonne* (1960), el *Cabildo teatral Santiago*, el *Instituto de etnografía y folklore* (1961) y el *Fiesta de cultura popular* (1961) y el *Conjunto Folklórico Nacional*, este último, co – fundado por Rogelio Martínez Furé en 1962. Incluso,

se promovieron conciertos de las clásicas *contra danzas* y, también, de las músicas folklóricas con base en la Santería, el folklore haitiano del Oriente y la *guajira* de España (Moore 7, 15).

Sin embargo, en 1961, la Revolución se declaró socialista, un hecho que más tarde traería muchas incertidumbres al país. Hablamos de eventos, por ejemplo, la crisis de la Playa de Girón (1961), creado por una invasión por Los Estados Unidos y luego, el bloqueo puesto a Cuba por el anterior. El famoso discurso de Fidel Castro, *Palabras a los intelectuales* (1961), subrayaba la intolerancia hacia cuestiones raciales entre otros asuntos. El giro al socialismo y las consecuentes crisis internacionales tuvieron como resultado el exilio de unos doscientos mil cubanos del país entre 1960 a 1962, entre ellos intelectuales, artistas, etcétera (cf. Ayorinde 84).

Capítulo 3: Conceptos y Metodología

3.1 Transculturación

El concepto de transculturación describe un proceso de evolución infinita, en el que ocurren cambios en forma de la adquisición y la pérdida de elementos culturales de las culturas entrecrocadas en ese proceso. En este proceso, un pueblo evoluciona y transmuta su cultura. Al explicar el concepto de la transculturación, Ortiz apunta lo siguiente en *Contrapunteo cubano*:

Entendemos el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación* (260).

Al explicar el proceso de transculturación, Ortiz usa como ilustración de un resultado del proceso el *ajiaco*, un plato criollo de la cocina cubana. El ajiaco cubano se hace con varios ingredientes, y estos representan las múltiples culturas que han arribado a Cuba a lo largo de la historia. Con la venida de nuevas culturas y el choque cultural, ese plato iba tomando nuevas formas; es decir, perdiendo e incorporando nuevos sabores. En 1939, Ortiz dio un discurso a estudiantes de la fraternidad Iota-Eta de la Universidad de La Habana, donde habló del proceso de Transculturación bajo el tema, “Cuba es un ajiaco”. El siguiente es una cita tomada del discurso:

La imagen del ajiaco criollo nos simboliza bien la formación del pueblo cubano. Sigamos la metáfora. Ante todo una cazuela abierta. Esa es Cuba, la isla, la olla puesta al fuego de los trópicos... [...] Cazuela singular la de nuestra tierra, como la de nuestro ajiaco, que ha de ser de barro y muy abierta. Luego, fuego de llama ardiente y fuego de ascua y lento, para dividir en dos la coedura; tal como ocurre en Cuba, siempre a fuego de sol, pero con ritmo de

dos estaciones, lluvias y secas, calidez y templanza. Y ahí van las sustancias de los más diversos géneros y procedencias. La indiada nos dio el maíz, la papa, la malanga, el boniato, la yuca, el ají que lo condimenta y el blanco xao-xao del casabe con que los buenos criollos de Camagüey y Oriente adornan el ajiaco al servir. Así era el primer ajiaco, el ajiaco precolombino, con carnes de jutías, de iguanas, de cocodrilos, de majas, de tortugas, de cobos y de otras alimañas de la caza y pesca que ya no se estiman para el paladar. Los castellanos desecharon esas carnes indias y pusieron las suyas. Ellos trajeron con sus calabazas y nabos, las carnes frescas de res, los tasajos, las cecinas y el lacón. Y todo ello fue a dar substancia al nuevo ajiaco de Cuba. Con los blancos de Europa, llegaron los negros de África y éstos nos aportaron guineas, plátanos, ñames y su técnica cocinera. Y luego los asiáticos con sus misteriosas especias de Oriente; y los franceses con su ponderación de sabores que amortiguó la causticidad del pimiento salvaje, y los angloamericanos con sus mecánicas domésticas que simplificaron la cocina y quieren metalizar y convertir en caldera de su «standard» el cacharro de tierra que nos fue dado por la naturaleza junto con el fogaje del trópico para calentarlo, el agua de sus cielos para el caldo y el agua de sus mares para las salpicaduras del salero. Con todo ello se ha hecho nuestro nacional ajiaco (ctd Bernal 70).

Durante el proceso de la transculturación, Ortiz sugiere que toda cultura tiene la tendencia de ser dinámica. Es decir, cada una de las culturas entremezcladas en ese proceso pierde aspectos de su cultura y asimila tendencias de la(s) otra(s) cultura(s) con la que choca. Así, el transcurso de la transculturación puede ser radical o pacífico. También, el resultado puede ser una transculturación exitosa o fracasada. Hay que recordar, por ejemplo, que el contacto entre los indígenas indios de Cuba y el blanco fue un fracaso completo en el que desaparecieron los primeros. Por el contrario, el resultado de una transculturación exitosa es el surgimiento de una cultura nueva que tiene características de ambas culturas o las culturas que han venido en contacto. La nueva cultura es distintiva en sí por los ajustes causa de la pérdida y el abrazo de nuevas costumbres.

En Cuba, el proceso de la transculturación ha sido evidente en varios aspectos. Desde la conquista de los indígenas siboneyes hasta la actualidad, contamos con múltiples ejemplos. El sincretismo entre la religión católica y las religiones de origen africana, la música popular; híbrido de elementos europeos, africanos y también chinos, aunque en el último caso es muy

mínimo. Sobre todo, en la genética humana, el mestizo y el mulato son resultados de la transculturación (cf. West –Durán 967).

3.1.1 Sincretismo Religioso: Transculturación en las Religiones

Como hemos indicado anteriormente, en muchas de las prácticas religiosas de Cuba son producto de transculturación. La tabla abajo representa algunos ejemplos del sincretismo en la isla. Se delimita a algunas deidades de la regla de Ocha (Santería) y los Santos de la Religión católica, pues estos son elementos que aparecen en la poesía de Morejón.¹³

Deidades de la Regla de Ocha	Santos de la religión Católica
Changó (dios de la fuerza y la virilidad)	Santa Bárbara
Yemayá (la reina de los mares, madre de los orishas)	Nuestra Señora de Regla
Ochún/oshun (la diosa del río, el amor, la fertilidad)	La virgen de la caridad del cobre (diosa del dinero y el oro)
Obatalá (creador/a del mundo, dueño de todas las cabezas del mundo o la humanidad)	Nuestra Señora de las Mercedes
Oggún (el dueño de los hierros)	San Pedro, San Pablo, San Juan Bautista
Eleggua (dios de los caminos y las encrucijadas)	Niño de Atocha (el niño Jesús), San Antonio de Padua
Babalú Aye (padre del mundo y el dios de las enfermedades)	San Lázaro de las muletas
Oyá (guerrera, propietaria del aire y el viento)	Nuestra Señora de la Candelaria, Santa Teresita del Niño Jesús, La Virgen del Carmen

¹³ los ejemplos son sacados de múltiples blogs del internet.

Orula (consejero y benefactor de la humanidad)	San Francisco de Asís
Ochosi (dios de la caza y la vida salvaje)	San Norberto
Aggayu (la fuerza invisibile)	San Cristóbal (Patrón de la Habana)

3.2 Cultura Popular

Convencionalmente, la cultura popular se percibía como la cultura de la clase baja, también llamada el folklore. Sin embargo, con la apertura de la Revolución Industrial (1760-1840) y la innovación de los medios de comunicación más complejos tras la Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), la cultura popular pasó a definirse más bien como la cultura de la mayoría. Hoy en día se identifica con lo que está de moda, incluso la música, la literatura, las artes, las danzas etcétera (Crossman, sin pág).

3.2.1 Folklore

El término “folklore” se deriva de la palabra alemana “Volkskunde”, que significa “la vida campesina”. El término fue acuñado por William Thoms en 1846. El folk –lore, como era transcrito originalmente, lleva nombres diferentes en sitios distintos debido a su carácter nacionalista. En el contexto alemán, como acabamos de ver, es el “Volkskunde”. En Francia, el folklore es conocido por el nombre “traditions populaires” y en Inglaterra es “popular antiquities”. En cada uno de los casos, existen algunas distinciones en el componente de lo que refieren como el folklore. Para ser más preciso, por ejemplo, con respecto a los cuentos de hadas, en Alemania, se llama “Märchen”. Estos no suelen tener figuras de hadas, aunque la magia, sí la tienen. Por otro lado, el “conte de feés” francés tiene tanto magia como hadas (Müller, sin pág).

En el contexto hispanohablante, Martínez Furé en *Dialogos imaginarios* define el folklore como:

la cultura de un pueblo transmitida generalmente por medio de la tradición oral; los usos y costumbres de un grupo humano en los que se reflejan sus vivencias, gustos,

aspiraciones, concepción de la vida y la de la muerte, etcétera, las formas de construir y adornar sus viviendas, la prosa y la poesía orales, los remedios y las comidas caseras, el arte popular, las creencias y supersticiones, la mitología, las músicas, danzas, fiestas y trajes tradicionales. . . , en fin, lo que ha sido llamado por algunos investigadores <<saber popular>>, o por otros, <<cultura popular tradicional>>. (258)

Desde la creación del término, ha estado relacionado con la cultura de la clase baja, sobre todo las tradiciones de los campesinos. Por eso, el “folkloristics” como disciplina académica (iniciado en Europa en el siglo XIX) fue un intento de salvaguardar las tradiciones de los campesinos, que en América Latina eran normalmente indígenas. El enfoque de los folkloristas era conservar aquellas tradiciones de los sectores rurales y de las clases bajas que se iban perdiendo. Por eso sus estudios eran limitados a las zonas rurales. El folklorista alemán, Jacob Grimm, por ejemplo, escribió el siguiente acerca de la disciplina:

That although there is almost no district which is completely devoid of folklore or stripped of it, nevertheless, it is provincial towns rather than big cities; and villages rather than provincial towns; and among the villages, the ones which are most of all quiet and impassable, located in the forests or in the mountains, it is these which are most endowed and blessed with folklore. Likewise, folklore tends to be more strongly retained by members of certain occupations such as shepherds, fishermen, and miners. . . .(Citado en Dundes 20)

Sin embargo, las consecuencias la Revolución Industrial (1760-1840) tuvieron también una gran influencia en el alcance del folklore. Hubo migración extensa de las zonas rurales a las grandes ciudades. Como resultado, el folklorismo se extendió para incluir la clase media de las zonas urbanas. Por ejemplo, a los obreros y los grupos civiles. Desde este punto de vista, el filósofo y político italiano, Antonio Gramsci (1891— 1937) explica el concepto de folklore en su *Quaderni di carcere*; una serie de cuadernos escrito cuando estuvo en la cárcel entre 1929 y 1937. Gramsci estudió el folklore basándose en el concepto de la *hegemonía* capitalista. Gramsci plantea que, para entender la cosmovisión de un pueblo o un grupo, es importante estudiar su folklore. Lo que debe incluir las supersticiones, la magia, la alquimia, la brujería, creencias en espíritus, las moralidades populares, los proverbios, las fábulas y ciertos motivos (cf. Limón 254). El énfasis de Gramsci era estudiar el folklore sin

practicarlo; es decir, con cierta distancia. Esto era porque los intelectuales debían estudiar el folklore solo para educar a los practicantes a que se aparten de las prácticas folklóricas. Esto se vincula con la filosofía de Karl Marx sobre la religión. Donde como la religión, el folklore es tipo de “opio de los pueblos” aprovechado por la burguesía para subordinar a los pobres; es decir, la hegemonía burguesa o capitalista. El “folk” en el contexto de Gramsci es sinónimo de “los subalternos”. Aquí el subalterno tiene que ver con los proletariados urbanos (Dundes 126).

Con respecto a Cuba, el concepto de folklore se utiliza para referirse al folklore afrocubano (Moore 2, Ayorinde 107); aunque también, podemos hablar de folklore de las culturas indias y las orientales en algunos casos. El término incluye las religiones, mitología, supersticiones, leyendas, cantos, música, danzas etcétera. En *Diálogos imaginarios*, Martínez Furé explica que, bajo el régimen capitalista, el folklore era considerado por la burguesía como, “fósil “típico”, perteneciente a una infracultura incapaz de alcanzar la llamada *universalidad* de las grandes manifestaciones del arte burgués” (258). Era de los grupos marginales, y entonces, la necesidad de eliminar todas esas culturas.

En las manos de la Revolución socialista hubo una reestructuración en el componente del folklore nacional. La meta era excluir los aspectos supersticiosos del folklore, partiéndolo en dos. Por un lado, el folklore llamado “folklore positivo”, y por el otro, “el folklore negativo”. La base para distinguir las dos formas era la crítica científica objetiva. Se trataba de secularizar los aspectos religiosos del folklore, porque con la Revolución sometida al socialismo, la religión era vista como opio de los pueblos. Miguel Barnet, comentaba en “Función del mito en la cultura cubana” que: “the new society . . . will increasingly dispense with these religious structures. Only the permanent, purely aesthetic values will remain of *Santería*, of the richness of its songs and dances and its mythology. . .” (Citado en Ayorinde 110).

3.2.2 La música popular cubana

Europa llegó al Nuevo Mundo con la música y las danzas propiamente europeas. El paso doble, el fandango, zapateo y la contradanza son algunos ejemplos. Trajo también instrumentos musicales como la guitarra, el clarinete, y el violín. Básicamente, eran instrumentos de viento y de cuerda. De África vinieron mayormente las percusiones: el batá,

el bongo, la conga, los claves y el cajón. En los Cabildos de nación, la música africana se preservó por los rituales religiosos. No existe huella significativa de la música indígena de Cuba, aunque se cuenta con el güiro. De China, trajeron por ejemplo, la corneta china.

Normalmente se considera que el danzón fue la primera música criolla creada en Cuba. Iniciada en Matanzas en 1879 por la Orquesta de Miguel Faílde (1852 – 1921). El danzón es ambos baile y música, y tiene sus raíces en el *contradanse* – baile de salón inglés y francés introducido en Cuba por españoles e inmigrantes franceses de Haití tras la revolución de 1789. Además, su origen también, es atribuido a la corta presencia por los ingleses en Cuba. Inicialmente, el danzón fue interpretado por las orquestas Típicas; que eran orquestas de formato que interpretaban el danzón con instrumentos solo, sin cantar. Tocaban principalmente con instrumentos de viento – el fígle, la corneta, el trombón y el clarinete. También usaron el violín y el timbal.

El danzón, como baile de salón, es lento y largo y se baila en pareja de manera que les permite mucho contacto corporal a los participantes. Es un baile lento y también largo como indica el mismo nombre, “danzón”. El danzón fue declarado el baile nacional de Cuba al comienzo de siglo XX. Ya en la década de los 30, el danzón dejó de ser interpretado por los instrumentos solo. En esa época, se puso de moda el danzón cantado. Sin embargo, con la infiltración del *Son*, y el *jazz* norteamericano a partir de los 1930, el danzón empezó a perder su popularidad en Cuba (Ledón Sánchez 48 – 56).

Otro género musical, el *filin*, surgió en Cuba en los años cuarenta del siglo XX y se popularizó en los años cincuenta y en los sesenta. Tiene la raíz en el *bolero* y la *canción*. Esa innovación de la música popular cubana incorpora también armonías del *jazz*. Como la *trova*¹⁴, el filin fue acompañado con la guitarra como una forma de facilitar la mayor expresividad como sugiere el mismo nombre del género. Filin, tener filin o swing, proviene de la palabra inglesa *feeling* traducida “sentimiento” en lengua española. Los filineros cantaban sobre el amor. Conocer estos tipos de música es importante para nuestro estudio sobre la poesía de Morejón.

¹⁴ véase más tarde en el análisis del poema “presente Angela Domínguez”

3.3 Metodología

El lenguaje, la forma y la estructura son los componentes importantes para todo análisis de los poemas. Por esa razón, no cabe un análisis unilineal de la poesía. Lo que queremos decir es que, es necesario ver el poema en sus diferentes partes en el intento de adecuarlo una interpretación. Nuestro trabajo requiere que usemos un método combinatorio; la biografía y los métodos de lectura detallada que provienen de la Nueva Crítica, así como acercamientos inspirados en el post-estructuralismo.

Charles Augustine Sainte-Beuve (1804 – 1869), precursor del método biográfico propone un estudio del texto a través de la vida y la biografía del autor. En esta forma de análisis, existe continuidad entre la obra literaria y la vida del mismo autor (cf. Mazzucchelli 260). Por otro lado, la escuela de la Nueva Crítica se enfocaba estrictamente en lo literario, en el análisis del texto como objeto artístico autónomo. Por eso propone un análisis autónomo de la biografía del autor. William K. Wimsatt, en *The Intentional Fallacy* señala que: “The design or intuition of the author is neither available nor desirable as a standard for judging the success of a work of literary art” (Citado en Waugh 177). Es decir, este acercamiento exige un *Close Reading* del texto. Aquí, “las palabras escritas sobre el papel”, para usar las palabras de Selden, Widdowson y Brooker en *La Teoría literatura contemporánea* (26). De ahí nuestro enfoque es los tropos o recursos literarios y el contenido del texto en sí mismo.

Desde la perspectiva post-estructuralista, Roland Barthe lo explica así en *La muerte del autor*:

Una vez alejado del Autor, se vuelve inútil la pretensión de “descifrar” un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. Esta concepción le viene muy bien a la crítica, que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a sus hipóstasis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra: una vez hallado el Autor, el texto se “explica”. . . . (68)

En nuestro análisis no procuramos poner un sentido último a los poemas. Sin embargo, para nuestro acercamiento, la biografía del autor se ha mostrado relevante. Esto, debido al hecho de que en *Richard trajo su flauta*. . . , hallamos poemas que están

estrechamente vinculados a la biografía de la poeta e incluso, encontramos poesía sobre su familia. Es más, las enormes alusiones a temáticas sociales peculiares a Cuba son razón suficiente para considerar la biografía de la poeta y la historia social y política del país en nuestro estudio. Sin embargo, empleamos también un análisis literario para evitar la subjetividad. Entendemos que, donde existe una relación entre el texto y la vida o la biografía del autor, puede tener función simbólica. Nos referimos a los argumentos de Marcel Proust en *Ensayos literarios* (cf. Mazzucchelli 260). En nuestro caso, la biografía es interpretada como presentación de grupos marginalizados.

CAPÍTULO 4: ANÁLISIS

4.0 ANÁLISIS DE LOS POEMAS ELEGIDOS DE *RICHARD TRAJO SU FLAUTA Y OTROS ARGUMENTOS*

Hemos seleccionado los siguientes poemas por los elementos culturales que hallamos en ellos. También, tienen ejemplos típicos de la música popular cubana empleada como base para explorar otras temáticas sociales, culturales así como temáticas políticas.

4.1 "presente Brígida Noyola"

presente Brígida Noyola
a mi abuela paterna

- 1 tú eres grano y volcán
- 2 cuarzo divino ancho
- 3 que se vuelve manchones en la lluvia

- 4 tu pelo largo negro
- 5 nace desde la frente opaca
- 6 y llega hasta la boca

- 7 menuda en el espíritu
- 8 voraz morena
- 9 eres cañón carbón descuartizado carne
- 10 hulla lastimosa de la noche

- 11 como la tierra creces tú

Morejón escribió este poema, como ya hemos indicado, en honor a su abuela paterna. Aquí, salen los siguientes temas: la mujer negra, el abuso y las virtudes de la mujer negra. El poema, aunque está escrito como retrato y apóstrofe dirigida a la abuela paterna de Morejón, Brígida Noyola, es interpretado también desde una mirada más amplia, si tomamos a la

abuela Brígida como representante de las mujeres afro-descendientes quienes han sido víctimas indirectas o directas de la opresión.

En el poema, se describe a Brígida por sus rasgos físicos así como por su carácter, tanto las fuerzas como las debilidades. Brígida, es claramente descrita como afro-descendiente, sus rasgos físicos son “pelo largo negro / . . . la frente opaca” (4 – 5), y “voraz morena” (8). Además, si referimos a la biografía sobre Morejón, veremos que su familia paterna es de origen africano.

Tomamos en cuenta las palabras “grano” y “volcán” en el primer verso, las dos en el sentido literal parecen contradictorias. Sabiendo que, el grano, tal y como está definido en el Diccionario Real Academia Española es una “semilla pequeña de ciertas plantas”. Por el otro lado, el volcán se define por mismo como, “fuego muy intenso, o ardor muy vivo” (DRAE, sin pág). El volcán por su naturaleza suele ser una erupción súbita e intensa, de llama y magma que salen de la tierra normalmente con fuerza destructiva. ¿Qué mensaje busca la poeta transmitir al lector cuando compara a su abuela paterna metafóricamente con un “grano” y un “volcán” al mismo tiempo? El grano como semilla de las frutas y cereales tiene básicamente una función alimenticia. Como es obvio, el hombre no puede prescindir de la alimentación. Esto es demostrativo de cuan valiosa es Brígida, o sea la mujer negra. Ella es fuente de vida. Al mismo tiempo, la naturaleza feroz del volcán demuestra el carácter impetuoso y violento de la misma mujer, tal vez una actitud asumida como reacción contra la esclavitud y el abuso como es el caso en otro poema semejante. Nos referimos al poema “mujer negra” que aparece en el poemario *Parajes de una época* (1979), publicado por Morejón doce años tras Richard trajo su flauta En dicho poema aparecen los siguientes versos:

Me dejaron aquí y aquí he vivido.
Y porque trabajé como una bestia,
aquí volví a nacer.
A cuánta epopeya mandinga intenté
Recurrir.
Me rebelé
Su Merced me compró en una plaza.
Bordé la casaca de su Merced y un hijo
macho le parí.
Mi hijo no tuvo nombre (“mujer negra” 11 – 20).

Volviendo a nuestro estudio, vamos a analizar otras metáforas utilizadas para describir a Brígida. Hallamos en los versos 2 y 9 respectivamente, las palabras “cuarzo” y “cañón”. El cuarzo, que es una piedra preciosa y dura, perdurable y ubicua, tiene además múltiples usos: es usado en la fabricación de joyería, vidrios y también sirve como material para la construcción de edificios. Además, el cuarzo no es permeable; no permite la infiltración de líquido. Con ironía, aquí en el poema, Brígida o mejor dicho la mujer afro descendiente aunque es comparada a un “cuarzo divino ancho” (2), aquí, sucede que “se vuelve manchones por la lluvia” (3). La lluvia simboliza los infortunios que le han sobrecogido. Representa la intensidad de la opresión y el abuso. Siendo también un “cañón”; una armadura para la defensa, desgraciadamente es “descuartizado”.

Al igual que la hulla, que es fuente importante de la energía combustible, la mujer, que por un lado es retratada como una mujer trabajadora, por la explotación se convierte en “hulla lastimosa de la noche” (10). Apreciamos que, estas metáforas sirven para enfatizar el valor de la mujer afro-descendiente e indicar cómo perdió su prestigio por la severidad del abuso y la inferioridad que ha sufrido a lo largo de los siglos.

El poema sin embargo cierra con una señal de esperanza; la mujer se asemeja a la tierra y su función reproductiva; “como la tierra creces tú” (11). La tierra es la fuente los nutrientes requeridos para crecer las plantas. La mujer es la fuente de fecundidad. Aunque la tierra sufra por su cultivación continua, tiene la tendencia a volver a ser productiva de nuevo cuando la atienden. Al igual que la tierra, a la mujer negra, va a necesitar la oportunidad de maximizar sus potenciales. Por ejemplo, en términos de la igualdad.

En cuanto a la estructura del poema, lo que más nos llama la atención es cómo el último verso constituye una estrofa entera (verso 11). Lo que indica la importancia dada a ese verso. Así, afirmando nuestro razonamiento sobre ello. La aliteración de la letra “c” en el noveno verso; “cañón”, “carbón”, “carne” sirve para ponerle énfasis a esta característica de Brígida. Aun en este caso, no se trata solamente de una aliteración, pero también de la repetición de la asonancia “a” en las mismas palabras. Todos funcionan para enfatizar esta característica indicando el nivel de daño que han causado la mujer afrodescendiente.

4.2 "presente Ángela Domínguez"

presente Angela Domínguez

a mi abuela materna

1 tú eres un poco más ligera

2 cantas con trovadores y guitarras

3 en la noche clarísima

4 clara como tus ojos

5 pareces enredarte entre pulsas de oro

6 y reconocer un navío de bambú

7 para llevarte algunos sueños en los brazos

8 y respirar ahora por la paz del sepulcro

9 eres la dueña de la risa

10 Angela

11 aquí en mi cuarto

12 has estado todos estos años en un retrato y una flor seca

13 mustia para los muertos

14 que eres la más dulce he soñado

Este poema, al igual que el anterior, emplea el retrato como recurso para describir al sujeto. En la situación presente, el poema está dedicado a la abuela materna de Morejón, Ángela Domínguez. ¿Con quién se compara a Ángela al comienzo del poema? Cuando dice, “tú eres un poco más ligera” (1), ¿sería con su abuela paterna? esto no queda claro en el poema. Pero lo que es claro es que su abuela materna es una mujer con gran destreza. Ella canta con trovadores y guitarras (2).

La Trova como música se originó en Francia alrededor del siglo XII y se extendió gradualmente a otras partes de Europa, incluyendo España. En Cuba, la Trova tradicional surgió a finales del siglo XIX como un resultado de la transculturación. Sus compositores e intérpretes se acompañaron con guitarras al igual que la trova clásica. Los músicos cubanos

que practicaban este género eran cantantes ambulantes para quienes cantar era la fuente de sustento. El tema principal de sus composiciones era el amor. Muy importante de notar es el hecho de que, hasta los principios del siglo XX, la Trova fue un campo predominado por varones (cf. Martiatu Terry 415). En este poema, Ángela, al ser capaz de romper las fronteras y entrar en el universo masculino es presentada como una mujer que ha alcanzado un logro que nos llama la atención. Con esto, el poema da un espacio especial al tema de feminismo. Enfatiza la igualdad entre hombres y mujeres. Busca oportunidades iguales para ambos, independientemente de su género. También, muestra la actitud de auto-superación.

Fuera de eso, el poema muestra la escena nocturna en Cuba en esa época y la capa social entre los trovadores. Martiatu Terry explica que los trovadores eran hombres de la clase humilde, mayormente negros y mulatos. Acorta, “sus cultores pertenecían a la las más humilde y desarrollaban su arte en condiciones precarias, vivían la bohemia en noches de serenatas, reuniones en cafés o en viviendas muy pobres, incluso en “solares” (414 – 415).

Ángela se identifica, además, con la historia de la esclavitud, “pareces enredarte entre pulsas de oro / y reconocer un navío de bambú” (5 – 6). Como todas las víctimas de la esclavitud, ella tiene sueños que nunca se cumplieron (7 – 8). Siendo tal vez problemas de raza o de reconexión con la tierra nativa, es decir África.

El poema, como vemos, está escrito en el presente de indicativo, implicando una acción en desarrollo. El título indica lo mismo. Por “presente Ángela Domínguez” se considera a Ángela como un ser viviente aunque ha muerto (12 – 13). Parece astutamente incorporado como para aferrarse a los trasfondos africanos, porque los siguientes, “aquí en mi cuarto / has estado todos estos años en un retrato y una flor seca / mustia para los muertos” (11 – 13), coinciden con el concepto de “eggún” de la creencia lucumí o Santería en el que los muertos familiares comunican y protegen a sus parientes vivientes.

A diferencia del poema anterior sobre la abuela paterna en que el sujeto es una mujer con gran potencial pero deteriorada de las habilidades por causa de abuso extremo, en el presente caso, el énfasis recae en una mujer que se autosupera aunque ha atravesado retos similares como la anterior. A pesar de los desafíos, Ángela, metafóricamente es considerada, “. . . la dueña de la risa” (9). Se compara sus ojos con la claridad de la noche (4), un símbolo de esperanza, amor y felicidad. En el verso final, ella aunque fallecida, es fuente de inspiración para la poeta, “que eres la más dulce he soñado” (14).

Si consideramos la estructura de este poema, aunque tiene cuatro estrofas y catorce versos en total, no coincide con un soneto tradicional. Tanto la primera como la segunda estrofas tiene cuatro versos, pero a diferencia de los cuartetos, aquí, no riman los versos. También, con los sonetos, la tercera y cuarta estrofas suelen llevar tres versos cada una, pero el aparecen aquí, cinco versos en la tercera mientras en la última estrofa, existe solo uno. La renovación en la forma de expresión, visto mediante la estructuración, contribuye a nuestra aproximación del poema. Como Ángela siendo una mujer no se deja ser delimitada por su condición, sino que rompió los límites de género. De la misma manera, se ha demostrado esa por la inconformidad con las reglas generales del soneto.

4.3 "los ojos de eleggua"

los ojos de eleggua
1 esta noche
2 junto a las puertas del caserón rojizo
3 he vuelto a ver los ojos del guerrero
4 eleggua
5 la lengua
6 roja de sangre como el corazón de los hierros
7 los pies dorados desiguales
8 la tez de fuego el pecho encabritado y sonriente
9 acaba de estallar en gritos
10 eleggua salta.
11 imagina los cantos
12 roza el espacio con un puñal de cobre
13 quién le consentirá
14 si no es la piedra
15 o el coco blanco
16 quién recogerá los caracoles de sus ojos
17 ya no sabrá de Olofi si ha perdido el camino
18 ya no sabrá de los rituales
19 ni de los animales en su honor
20 ni de la lanza mágica
21 ni de los silbidos en la noche
22 si los ojos de eleggua regresaran
23 volverían a atravesar el río pujante
24 donde los dioses se alejaban donde existían los peces
25 quién sabrá entonces del cantar de los pájaros
26 el gran eleggua ata mis manos

27 y las abre y ya huye 28 y bajo la yagruma está el secreto 29 las cabezas el sol y lo que silba 30 como único poder del oscuro camino

“Los ojos de eleggua” es un poema narrativo sobre un encuentro entre eleggua y el yo poético. Este encuentro no es amigable, sino horrible. Eleggua es infeliz y está enojado porque le están quitando el honor; Ha perdido los ojos (versos 1 – 8, 22), ha perdido su rol como mensajero de Olofi (17), ya la gente no ofrece rituales a su honor (18 – 21) y también, ha perdido la capacidad de ser el más travieso y el más poderoso de los dioses u orishas (22 – 24).

Para empezar, nos preguntamos ¿Quién es eleggua?, ¿para qué sirve?, ¿hay problema si ha perdido los ojos?

Eleggua es un orisha o deidad de la religión *Santería* o *La Regla de Oché* que como hemos visto más atrás en esta tesina, es una religión de raíz africana, llevada a Cuba por la esclavitud y modificada por la transculturación entre el catolicismo y las creencias lucumí de yoruba. Orisha eleggua se identifica con los siguientes: Es el más importante de las siete orishas principales en la Santería. Es sincretizado con el Niño de Atocha quien es una advocación del Niño Jesús en el catolicismo. Eleggua es quien facilita la comunicación entre el Dios supremo¹⁵ y los hombres. Específicamente, es el emisario de Olofi. Tiene el dominio absoluto de los destinos, siendo él quien tiene las llaves a todos los caminos. Es decir, abre y cierra los caminos hacia la felicidad y la desgracia y también, guarda la justicia. El objeto de poder de eleggua es un garabato¹⁶. Con este, eleggua separa la maleza y abre o cierra los caminos de la vida (El panteón de los orishas, sin pág). También, sirve para agarrar o acercar lo que se necesita. Por tener una visión más profunda que los demás orishas, eleggua se encarga asimismo de invocar a los otros orishas. Tiene conocimiento del pasado, el presente y el futuro.

¹⁵ El Dios supremo se manifiesta como una trilogía en la forma de *Oledumare*; el creador, *Olurun*; el controlador de los cielos, y *Olofi*; el mantenedor de la Tierra.

¹⁶ un palo en forma de gancho.

También, es el primero de los cuatro orishas guerreros¹⁷ que protegen a los fieles. Su lugar en el hogar de su protegido es normalmente detrás de la puerta principal de la casa¹⁸. Desde allí, guía los pasos de su protegido quien debe contar con eleggua en todos sus esfuerzos, porque no existe posibilidad de tener éxito sin su aprobación. En cambio, eleggua puede castigar a los infieles. Una característica típica de eleggua es la de ser caprichoso.

En los rituales en su honor, orisha eleggua se sienta en un coco o en una piedra (otá). Los ojos de eleggua así como su boca son de caracol. Se le invoca primariamente con el oráculo del caracol, aunque también, puede con silbidos. Esto explica el mito popular que aconseja no silbar en las noches, el panteón Santería. Es para que no se invoque la presencia de eleggua sin razón. Eleggua, por el contrario, avisa sobre el peligro silbando (“Hijos de yemaya”, sin pág).

Otros elementos sobre los rituales en su honor son las ofrendas que se le hacen, incluyendo gallo, aguardiente, manteca de corajo, ron, coco, pescado ahumado, maíz tostado, tabaco, dulces entre otros. Muy importante de ellos es el ritual de encenderle velas semanales cada lunes (cubayoruba, sin pág). Eleggua tiene como sus colores el rojo y el negro, aunque los dos colores en algunos casos son combinados con el blanco. El rojo es símbolo de guerra, el peligro, la determinación, la fortaleza, la vida, el deseo o el amor. Mientras el negro simboliza entre otras cosas, la muerte, el misterio, la noche y la intransigencia (Asociación cultural Yoruba de Canarias, blog)

Ahora bien, con la introducción que acabamos de ver sobre el personaje de eleggua, vamos profundizando en el poema. Al principio, el verso, “he vuelto a ver los ojos del guerrero eleggua” (2), sugiere que el presente encuentro poético no es el primero que hubo entre el yo poético y el dios. Hubo otros encuentros, tal vez una o más veces el pasado. La poeta usa la “medias res” en el primer verso para indicarlo, llamando la atención al lector para saber que se iba a hablar de algo de gran importancia.

El tono del poema es en general serio. En los versos 5 a 6 se compara la lengua de eleggua con el corazón de los hierros; implicando un objeto caliente que quema. El guerrero está furioso y busca hacer daños por una pérdida perpetua de su honor. En este poema,

¹⁷ los guerreros orishas son eleggua, oggun, oshosi y oshun. Por ritual, reciben los iniciadores estos cuatro guerreros orishas al iniciarse en la Santería.

¹⁸ Eleggua puede vivir también en el banco del río, en las esquinas y en las encrucijadas de las calles, el monte o la sabana. Eso es porque se cree que eleggua es omnipresente.

vemos la creencia en la existencia de lo supernatural y cómo influye la divinidad en la vida habitual.

En otro nivel significativo, se puede hacer una analogía entre eleggua y las tradiciones africanas en Cuba. De igual modo que eleggua es eje inseparable de la Santería, así también son las prácticas africanas para los afrocubanos (hablando en términos generales), pues estas se han convertido en el único vínculo inamovible con su raíz (cf. Ayorinde 3). Cualquier intento de desarraigar las raíces africanas de Cuba es como intentar sacar a eleggua de las prácticas religiosas de la Regla de ochá o Santería; es decir, imposible. Por un lado, interpretamos el poema como una represalia contra toda ley o acción que ha buscado a lo largo de los siglos arrancar la raíz africana de Cuba. Hablamos por ejemplo del proyecto de “blanqueamiento” de la población. Las culturas africanas se vieron marginalizadas y consideradas “males que a la postre serán erradicados del mapa etnográfico. . . .” con ese esfuerzo, tal y como indicamos anteriormente (Martínez Furé 259).

También, interpretando el poema dentro del marco de la Revolución socialista, hay que recordar que era cierto que con la Revolución triunfada y la declaración del país como estado socialista, promovieron la cultura negra. Sin embargo, el motivo fue quitar de ella todo sentido supersticioso o religioso; es decir, el “folklore negativo”. Este concepto incluía, según Martínez Furé: “supersticiones, tabúes sin fundamento científico, concepciones idealistas acerca de fuerzas sobrenaturales que rigen la vida de los hombres, prácticas de curanderismo, . . .” (267).

En este poema, se siente añoranza por la pérdida del sabor de las costumbres africanas. Aquí, esta nostalgia es expresada mediante el tono nostálgico de los versos y también, por el uso del subjuntivo imperfecto, implicando un hecho que ya no parece recuperable, “si los ojos de eleggua regresaran / volverían a atravesar el río pujante / donde los dioses se alejaban donde existían los peces” (22 – 24).

Al final del poema, eleggua parece haberse rendido. Desaparece dejando a su interlocutor y, alegóricamente, a todos los afrodescendientes: “el gran eleggua ata mis manos / y las abre y ya huye” (26 – 27). Esto implica que, a la cultura africana en Cuba, le es quitado un componente no sustituible, aunque no es completamente aniquilada. No se trata de una desconexión absoluta entre los afrodescendientes y sus raíces africanas; o sea, las culturas de procedencia africana. Eleggua deja algo de esperanza que iba a servir de luz para aclarar el paso en su ausencia: “y bajo la yagruma está el secreto / las cabezas el sol y lo que

silba /como único poder del oscuro camino” (28 – 30). Nos apoyamos en las palabras de Benacourt para iluminar estos versos, “in its transplantation, the religion has lost something, becoming what is known as *Santería*, . . . , but in any case, although adulterated and disfigured, something is preserved of the sacred black traditions, and something is something; nothing would have been much worse” (citado en Ayorinde 63). El poema, de este modo, nos recuerda que, de manera oculta, se guarda todavía un aspecto de las tradiciones africanas, por ejemplo, aspectos de la superstición, y esto es el poder que sostiene esas tradiciones.

“los ojos de eleggua”, también se puede interpretar metafóricamente como su objeto de poder, que es el garabato. Aunque eleggua es un guerrero, es con el garabato; un palo con que abre y cierra los caminos. Así, el poema reitera la pérdida de poder.

4.4“La cena”

la cena <i>a mis padres</i>
1 ha llegado el tío Juan con su sombrero opaco
2 sentándose y contando los golpes
3 que el mar y los pesados sacos han propagado
4 por su cuerpo robusto
5 yo entro de nuevo a la familia
6 dando las buenas tardes
7 y claveteando sobre cualquier objeto viejo
8 sigo sin mirar fijamente
9 tomando el animal entre mis manos
10 distraída
11 pidiendo con urgencia los ojos de mi madre
12 como el agua de todos los días
13 papá llega más tarde
14 con sus brazos oscuros y sus manos callosas
15 enjuagando el sudor en la camisa simple
16 que amenaza dulzona con destrozar mis hombros
17 ahí está el padre
18 acurrucado casi
19 para que yo encontrara vida
20 y pudiera existir allí donde no estuvo
21 me detengo ante la gran puerta
22 y pienso
23 en la guerra que podría estallar súbitamente
24 pero veo a un hombre que construye
25 otro que pasa cuaderno bajo el brazo

26 y nadie
27 nadie podrá con todo esto
28 ahora
29 vamos todos temblorosos y amables
30 a la mesa
31 nos mirarnos más tarde
32 permanecemos en silencio
33 reconocemos que un intrépido astro
34 desprende
35 de las servilletas las tazas de los cucharones
36 del olor a cebolla
37 de todo ese mirar atento y triste de mi madre
38 que rompe el pan inaugurando la noche

En este poema, Morejón presenta las condiciones económicas precarias de los grupos marginalizados en la sociedad cubana. Concretamente, ha usado a su familia para representar alegóricamente a este grupo: los negros y mulatos.

El poema presenta una familia humilde que vive en condiciones económicas muy duras. Aunque pobre, esta familia es trabajadora y está determinada a asegurarle a su hija, un futuro brillante, cosa que los padres mismos nunca tuvieron.

La voz poética, aquí Morejón, hace referencia su tío Juan, dice: “contando los golpes / que el mar y los pesados sacos han propagado / por su cuerpo robusto (2 – 4). De manera semejante, describe a su padre: “Ahí está el padre / acurrucado casi / para que yo encontrara vida/ pudiera existir allí donde no estuvo (17 – 20). Se nos presentan de este modo dos obreros: marineros pobres cuyo trabajo requiere mucha fuerza física. En el poema se ha empleado la hipérbole para exagerar tan duro tenían que trabajar el padre “. . . enjuagando el sudor en la camisa simple/ que amenaza dulzona con destrozar mis hombros” (15 – 16). La camisa del padre descrita allí muestra tan duro y físico era su trabajo. Además, los versos 15 y 16 que acabamos de ver describen un hogar tradicional donde se lavaba a mano. Aunque requería mucha energía para lavar a camisa, también, sucede que, lavar la camisa de su padre era cosa que, a la voz poética le encantaba hacer. Tal vez, en apreciación de los esfuerzos de su padre en asegurarle un futuro promisorio, aunque puede tratar de asumir la responsabilidad. Expresa este sentimiento por el oxímoron “amenaza dulzona” en el verso 16.

Otro elemento crítico aparece cuando se despierta un sentimiento de inquietud en la voz poética que piensa en la posibilidad de que haya guerra (21 – 27). Sin embargo, ante esta

Este poema va dedicado a Rogelio Augustín Martínez Furé (1937), que es un folklorista, etnólogo cubano y también, co-fundador del Conjunto Folclórico Nacional cubano (1962). Además, Martínez Furé es compositor e intérprete de la música filin.

El poema comienza identificándose con la Revolución al hacer referencia a Martínez Furé con la palabra “compañero”. Este término fue un muy usado dentro del ambiente revolucionario para referirse a los ciudadanos de Cuba, especialmente a los que apoyaban el proyecto social de Fidel Castro. Por otro lado, encontramos también los temas reiterados del sincretismo religioso, la femineidad, el amor y el folklore.

Oshun es la diosa del amor, la belleza, la femineidad, la sensualidad, el río y las aguas dulces. En la Santería, es sincretizada con la *Virgen de la Caridad del Cobre*, que es la patrona de Cuba. Dentro del catolicismo, *Nuestra Señora de las Mercedes*, *La virgen del Carmen* y *la Virgen del Cobre* son todas advocaciones de la Santa Virgen María. En el poema se aprecia este sincretismo formado como resultado de la transculturación entre el catolicismo de Europa y la religión yoruba. Lo interesante es que se muestra esta unidad al sustituir los nombres de las dioses de manera intercambiable como si fuesen una misma persona: “y oshún sola, tan sola / -o Mercedes, o Carmen, o María busca, . . .” (2 – 3). De este modo, se simboliza la cubanía, donde existe una única identidad que es la identidad cubana resultado de siglos de encuentros culturales.

Según la creencia yoruba, oshun, como los demás orishas, se manifiesta en formas o *camino*s diferentes. Uno de los caminos de oshun es Ololodí, la oshun “revolucionaria”. En esta forma, representa la guerrera y lleva un cuerno de ciervo cubierto con cuentas de Orula, su esposo. En relación al poema, sucede que la diosa guerrera protege a su amor a pesar de los riesgos del anochecer y la soledad (versos 1 – 2). Busca un sitio donde “la luna brillar” para guardar a su amor (3 – 4). Además, está determinada a defender su amor contra toda la posibilidad (4 – 8)

A pesar de la connotación religiosa, el poema alude al papel de la mujer cubana; una mujer hija de la unión entre la culturas europea y africana. Como oshun Ololodí, es una mujer guerrera, integrada en las ideas de la Revolución y defiende a su “amor” hasta la última sangre. Aquí su amor simboliza la patria, es decir Cuba. Esta actitud de guerrera, de determinación es ejemplificada en la estructura del poema con las repeticiones en los versos 4 y 5, y en los versos 8 y 9. Notamos que, en el séptimo verso, se repite la palabra “sangra” a

propósito. Además de ser aliteración, sirve como imaginería. “para escapar herido” es un poema épico en exaltación de oshún y sus hijas las mujeres cubanas.

4.6 “el loto y el café”

“el loto y el café”

- 1 en la misma ciudad, cuando la noche va a caer, 15
- 2 aparecen dos esclavas muy viejas, apertrechadas 16
- 3 en la volanta de su ama, con loto del Oriente 15
- 4 y café de Santiago. Las dos esclavas están 15
- 5 en el vehículo, y sin embargo necesitan el sol, 18
- 6 necesitan el alba. Una, va a descender de la volanta 17
- 7 porque quiere mirar a las estrellas. 11
- 8 La segunda, prefiere caminar hasta llegar a la plaza más vieja 21

En este poema de ocho versos y una sola estrofa, son vigentes los temas siguientes: la esclavitud, la denuncia del imperialismo y la búsqueda de la libertad. La voz poética en este texto utiliza la historia sobre la esclavitud para denunciar el imperialismo y proclamar una idea de verdadera libertad. Aquí presentes se encuentran dos grupos supervivientes de los infortunios de la esclavitud en Cuba. Nos referimos al chino cantón y el negro. Esto es importante, para citar a Roberto Zurbaro:

La condición subalterna que comparten grupos excluibles – los negros, y también los chinos – se origina en la sociedad esclavista y colonial, y aún reproduce en la mentalidad social cubana diversas formas de prejuicio y discriminación raciales. (“El triángulo invisible del siglo XX cubano. . .” 112)

Estos dos grupos están representados simbólicamente en el poema como “loto” y “café” respectivamente. Santiago de Cuba se ubica en el Oriente de Cuba, en las actuales provincias de Holguín, Granma, Santiago de Cuba y Guantánamo, que eran antes de la Revolución de 1959, una sola provincia. En estas zonas se hallaba el mejor café de Cuba,

llevado a la isla por los emigrantes franco-haitianos que huyeron de Haití tras el estallido de 1789. Entre 1790 a 1845 hubo un centenar de cafetales, cuya mayoría se localizaba en Santiago de Cuba. El café, como el azúcar, era una columna vertebral de la economía de Cuba. y ambos requerían tanto mano de obra esclava como las plantaciones de azúcar (Van Norman 92). Los cafetales dieron a conocer un sistema de esclavitud más suave que los ingenios, tal como apunta Luis en “Afocuban/ Latino identity” (145). Esto generó, a grandes rasgos, cierta medida de libertad para los esclavos, quienes aprovecharon la oportunidad para practicar sus tradiciones traídas de África. Aunque es importante tener en cuenta también lo que dice Van Norman:

That is not to say that coffee plantations were pictures of domestic bliss. On the contrary, they, like other enterprises based on coerced labor, were sites of brutality and cruelty, resistance and rebellion. Nevertheless, cafetales presented slaves with a unique environment, with opportunities for personal and collective survival through biological and cultural creativity and construction. (“Shade-Grown Slavery. . .” 140)

De la misma manera que el café, el loto del Oriente para nosotros tiene un doble sentido. Primero, por su carácter general, el loto es una flor acuática, tiene la raíz en el barro pero crece sobre el río. Tiene una hermosura muy notable. Por otro lado, la misma tiene un sentido muy importante para las culturas del Oriente. Con Oriente nos referimos a Asia. Allí, domina la religión budismo. El loto es un símbolo muy importante en el budismo, pues su flor simboliza la pureza espiritual y la iluminación. Como indica Ramiro Rementeria, “en la iconografía budista, el Buda se representa a menudo, ya sea sentado sobre un loto o en contemplación de uno” (Trans. Ramiro Rementeria, sin pág.). También, según la leyenda, el Buda Gautama, fundador de dicha religión nació ya sabiendo caminar y, con cada paso que daba, florecían las flores de loto en las huellas que dejaba. Los chinos cantones que llegaron a Cuba partir de 1847 llevaron consigo el budismo, con sus leyendas y simbología.

Volviendo al poema, de los verso de dos a cuatro, las dos esclavas son proveídas con loto y café en la volanta o carro de su ama. Lo que quiere decir que llevan una vida libre pero guiadas, siempre dirigidas, por su ama. Sin embargo, notamos que están descontentas ambas esclavas. Parecen tener ansias de bajar de la volanta en búsqueda de lo que para ellas es la verdadera libertad; “. . . Una, va a descender de la volanta/ porque quiere mirar a las estrellas/ La segunda, prefiere caminar hasta llegar a la plaza más vieja (versos 6 – 8). No

quieren el anochecer ni si quiera prefieren estar en el vehículo de una ama. Al contrario, ambas buscan el amanecer (alba) y la luz del día (sol), aunque en el vehículo de su ama estén proveídas de todo lo que van a necesitar, loto de Oriente y café de Santiago. Esto a pesar de las facilidades que implican viajar en la volanta: la protección, la libertad y además, el menos esfuerzo físico requerido cuando se viaja en vehículo y también, el ahorrar tiempo en llegar al destino. Aun así, nada de estas ventajas les apetece, por mucho que reconozcan su estado de esclavitud. La esclavitud por su naturaleza es un sistema de explotación laboral. Ellas tienen presentes que el vehículo pertenece a su ama, y por extensión que ellas también pertenecen a su ama. Lo que buscan es un espacio propio, que para ellas es la verdadera libertad, su propio destino; “. . . mirar a las estrellas / . . . caminar hasta la plaza más vieja” (7 – 8).

El uso de la palabra “sin embargo” en el quinto verso cambia el ritmo del poema, la tranquilidad que vemos en los primeros cuatro versos da paso a otro de inquietud. La repetición de la palabra “necesitan” en los versos 7 y 8 refuerza la intensidad del anhelo que tiene las dos viejas de bajar de la volanta. Las imágenes: “noche”, “sol”, “alba” y “estrellas usadas en el poema como hemos visto contribuyen significativamente a la interpretación del poema.

La estructura del poema contribuye también a su sentido. Los versos quedan uniformes; son pentadecasílabos en los primeros cuatro versos, aunque el poema en general tiene versos libres y sin una rima especial. Vemos que los versos cambian en la forma silábica para ser desiguales a partir del quinto verso, una cosa que relacionamos al cambio que ocurre en la actitud de las esclavas desde el mismo verso; su búsqueda de autonomía. En este punto, el poema cambia de un tono suave para acoger uno que es agresivo.

En este sentido, podemos decir que se trata de *posiciones binarias*. La *metrópolis* sería entonces la volanta de la ama mientras la *periferia* “. . . la misma ciudad” (verso 1) donde hallamos a las dos esclavas quienes son supuestamente libres, pero al mismo tiempo manipuladas por la metrópolis.

También resulta interesante el hecho de que el poema hable de “la volanta de su ama” en vez de un “amo”. La idea de rodear el poema alrededor de personajes femeninos es otra cosa que nos llama la atención. El “Otro” aquí serían las dos esclavas, de quienes se espera que sigan las instrucciones del superior, su ama. Sin embargo, es llamativo el pensar que las dos esclavas se ven a sí mismas autónomas de su ama y más importante de una a otra. Notemos que no solo quieren bajar del vehículo de su ama, pero también cada una es

independiente y decidida en sus intenciones; tienen razones distintas para bajar del vehículo. Mientras, “Una, va a descender de la volanta/ porque quiere mirar a las estrellas/ La segunda, prefiere caminar hasta llegar a la plaza más vieja (versos 6 – 8). Independientemente de su destino, ambas, al final, van a tener una idea muy específica de lo que es para cada una su propia definición de la libertad.

4.7 “Otro nocturno”

otro nocturno
para César Portillo de la Luz

1 yo te diría que la noche tiene un encanto medieval
2 y que allí dentro
3 proclamándose
4 hay una morena sensualísima
5 pero eso ya tú lo has dicho en la canción *noche cubana*

6 querido César
7 sé que allí donde yo descubro nuevos mundos
8 ya tú has mascullado bastante
9 lo suficiente

10 baste tan sólo hablar de los parques gigantes
11 y recordarlos calientes amarillos

12 pósate en la cabeza una pluma de Africa

En este poema, Morejón sigue interaccionando con el género musical “filin”. En esa instancia, dialoga sobre la canción *Noche cubana*, de César Portillo de la Luz¹⁹. Se trata de una canción alabadora de la belleza exterior de la mujer afrocubana, quien en la canción es llamada metafóricamente como *Noche cubana*.

En el poema de Morejón, se nos va a llamar la atención a una de las experiencias de la mujer morena, una cosa que tal vez no es apreciada por la sociedad en general. Para Morejón, la mujer morena no solo es atractiva o sensual pero también de carácter noble; es decir, es

¹⁹ César Portillo de la Cruz (1922 – 2013) fue compositor e intérprete prolífico de la música popular cubano. Es nombrado fundador del *filin cubano*.

más que un objeto de deseo carnal. Es una mujer cuyas experiencias contribuyen de manera significativa a la historia humana (versos 10 – 11).

¿A qué refiere cuando en los versos 10 y 11 dice: “baste tan sólo hablar de los parques gigantes / y recordarlos calientes amarillos”? ¿No sería una imaginación que se refiere a los años de sufrimiento inaguantable atravesados por la mujer morena bajo la esclavitud, por ejemplo? En este sentido, “parques gigantes” se refiere irónicamente a las vastas plantaciones, mientras que “calientes amarillos” a los años de padecimiento. Notemos que en el verso 11, el verbo “recordarlos” precede la frase “calientes amarillos”. Esto viene para afirmar nuestro razonamiento sobre el poema.

También, mediante el poema, se crea una relación entre la música y la poesía de manera que ambas hablan del mismo asunto, la *mujer negra*, aunque tienen enfoques diferentes. Esto nos lleva a otro aspecto del poema que merece mencionar. Es el reconocimiento y respeto para distintas profesiones y especializaciones. Como poeta, Morejón reconoce a Portillo de la Luz; músico cubano y fundador del género “filin cubano”, como especialista en el tema sobre la belleza de la mujer negra o para decirlo de otra manera, el amor a la mujer negra:

querido César
sé que allí donde yo descubro nuevos mundos
ya tú has mascullado bastante
lo suficiente. (6 – 9)

A diferencia de él, Morejón se restringe a un ámbito que va a definir su poesía a lo largo de su trayectoria poética. Aquí, nos referimos al tema de la femineidad, un tema clave tratado en su poesía la mayoría de las veces mediante historias sobre la esclavitud. Afirma la misma poeta cuando recibe en Premio Nacional de Literatura en 2001:

Me ha importado la historia en letras grandes, me importó la historia de abuelas pequeñas, adivinatoras, las que bordaron el mantel, donde comían sus propios opresores; historia de látigo, migraciones y estigmas que llegaron por el mar y al mar vuelven sin razón aparente”. (Citado en Sierra, sin pág.)

El verso final muestra orgullo racial. Es el orgullo de tener raíz africana: “Pósate en la cabeza una pluma de África” (12). A lo largo de su trayectoria poética, Morejón invita a la gente a gozarse en la africanidad.

4.8 “Adios felicidad”

Adiós felicidad

para Ela O'Farrill

1	sí Ela	a
2	la felicidad pasa como los bueyes	B
3	la felicidad se va como los bueyes	B
4	se le tropieza a ratos en la calle	C
5	y quien chupa su cabeza o su misterio	D
6	está seguro de que busca la muerte	B
7	y que la encuentra	a
8	y un día	e
9	un solo día	e
10	sólo bastará un día	e
11	pasará solitaria mugrienta	A
12	dando el perfil	f
13	querida Ela	a
14	sin descender siquiera	a
15	sin volverse	b

Morejón dedica este poema lírico a la cantante, guitarrista y la compositora de boleros, Ela O'Farrill (1930 – 2014), quien en 1962 compuso una canción con el mismo título que este poema. La canción de O'Farrill, bien recibida en el ambiente popular de esa época, fue más tarde adaptada por otros filineros como Bola de Nieve, Elena Burke, y Pacho Alonso; y más recientemente, en la versión de Omara Portuondo. No obstante su popularidad, “Adiós felicidad” chocó en un principio con la apertura de la Revolución y tuvo mala recepción por el gobierno revolucionario, ya que este consideró su letra “decadente” y “pesimista”. Es decir, una canción políticamente incorrecta para la ideología de renovación que proponía la revolución. Pogolotti explica que “el asunto estalló al difundirse un comentario de Gaspar Jorge García Galló, según el cual la canción Adiós felicidad no tenía cabida en el socialismo” (7). Desde ese momento, el debate sobre la canción fue feroz. Frente a las acusaciones, O'Farrill, por su parte, denegó que se pudiera hacer una interpretación contra-revolucionaria a su canción, afirmando que “Adios felicidad” tiene su inspiración puramente en una historia sobre el desamor. Tras su detención, ella se exilió en México en 1969 donde vivió hasta su fallecimiento en 2014.

¿Tendría el poema de Morejón una mirada política? Con la Revolución triunfada en enero de 1959, el gobierno intervino en la economía con Ley de Reforma Agraria, a mediados de 1959, como una medida de asegurar la independencia económica al estado (Noyola 342 – 343). Esto dio comienzo a la protección del ganado, prohibiendo matarlo sin permiso estatal. Es importante aclarar que, aunque era ilegal matar al ganado en los primeros años de la Revolución, fue tipificado como delito en 1979, en el primer Código Penal de la Revolución (BBC Mundo, sin pág). Si miramos el poema dentro del marco de la Revolución, diríamos que ésta se compara a la prohibición del sacrificio del ganado (versos 4 – 7). Matar uno sin permiso del gobierno es igual que buscarse problemas con ello. Desde esa perspectiva, diríamos que el poema es una crítica de la Revolución.

Ahora bien, enfocándonos en el aspecto literario del poema, Morejón sostiene una opinión planteada por Ela en la canción, “Adiós, felicidad” como coincide al principio del poema: “Sí Ela” (verso 1). Este "Sí" es una afirmación; es decir, el poema comienza dándole la razón a Ela.

En la canción “Adiós felicidad”, la felicidad es personificada. Es momentánea, transitoria y desaparece sin despedirse, ni siquiera asegura su regreso. Al igual que en la famosa canción, el poema reitera la noción de la brevedad de la vida. Aquí, tomamos la felicidad como símbolo de la vida, el tiempo, el amor, la amistad, las oportunidades, la riqueza, la salud, la juventud o los bienes de la vida. En los versos 2 a 4, nos damos cuenta de que son todos elementos transitorios: “la felicidad pasa como los bueyes / la felicidad se va como los bueyes / se le tropieza a ratos en la calle”. En este sentido, el texto ofrece una mirada existencialista. Es decir, la incapacidad de los hombres de saber lo que lleva el futuro (verso 4) y la frustración que ello conlleva. Los verbos “pasa”, “se va” y también la frase “a ratos” indica un tiempo impredecible y breve. No se puede contar con él. En los versos 8 a 10, la palabra “día” se repite, enfatizando la espontaneidad con la que pueden cambiar las fortunas del ser humano, que es otro tema existencialista. No hay seguridad de que se tenga “la felicidad”; las oportunidades, la amistad, la salud, la juventud, la vida etcétera al alcance todos los días. Una vez pasada la felicidad, el único que quedan son los recuerdos, tal vez los nostálgicos (versos 10 -12).

De esta manera, se puede decir que el poema nos aconseja maximizar las oportunidades que nos presenta la vida. Abusar de las oportunidades trae consecuencias

negativas como el misterio que encuentra él que chupa la cabeza del buey. En el poema además, se muestra cómo basta un solo día, un instante, para cambiar las fortunas.

4.9 “amor, ciudad atribuida”

amor, ciudad atribuida
al lector, compañero

1 aquí vuelvo a decir: el corazón de la ciudad no ha muerto todavía
2 no ha de morir jamás para nosotros

3 ay sueño, han vuelto las mamparas
4 y los cabellos de los carpinteros revoloteando en la mañana
5 amigándose ahora con todo lo que dejo a mi paso

6 ahora mi corazón se hospeda en la ciudad y su aventura

7 la poesía viene sola con todo lo que dejo a mi paso: flor o demonio,
8 la poesía viene sola como un pájaro
9 (le doy un árbol rojo)
10 y se posa muy fiera sobre mi cabeza, y come mi esclerótica;
11 pero ahora no es el alba tan sólo, no es tan sólo el cantar de los
[pájaros

12 no es sólo la ciudad

13 aquí diré las olas de la costa y la Revolución
14 aquí la poesía llega con una lanza hermosa para sangrarme el pecho
15 quién soy
16 quién oye el sueño de mi boca maldita
17 para quién hablo, qué oído dirá sí a mis palabras
18 la boca del poeta está llena de hormigas cada vez que amanece
19 quién soy

20 el guerrillero, la loca que deambula, la medusa, la flauta china,
21 el sillón cálido, las algas, el cañón guarda costa, la angustia,
22 la sangre de los mártires, el óvulo de oshún sobre esta tierra
23 quién soy
24 que voy de nuevo entre las calles, entre orishas,
25 entre *el calor oscuro y corpulento*,
26 entre los colegiales que declaman Martí,
27 entre los automóviles, entre los nichos, entre mamparas,

28entre la Plaza del pueblo, entre los negros, entre cantones,
29entre los parques, entre la ciudad vieja, entre el viejo viejo Cerro,
30entre mi Catedral, entre mi puerto

31aquí vuelvo a decir: amor, ciudad atribuida

“Amor, ciudad atribuida” es un poema de treinta y un versos que tiene estrofas irregulares. Los versos son desiguales, con algunas rimas tanto asonantes como consonantes en algunos de ellos, aunque en general no tiene una rima sistemática. El poema va dirigido a los ciudadanos cubanos llamados dentro del marco de la Revolución como “compañeros”. El presente poema lleva el mismo nombre que el segundo poemario de Morejón, *Amor, ciudad atribuida* (1964), libro que elogia la ciudad de La Habana.

El poema empieza por una reafirmación de esperanza en la ciudad por parte de la voz poética, “aquí vuelvo a decir: el corazón de la ciudad no ha muerto todavía / no ha de morir jamás para nosotros” (1 – 2). Dice con certeza que el núcleo de la ciudad, es decir, su “corazón”, el órgano que le da vida, sigue funcionando. Es todavía firme y el poema quiere invitar a los ciudadanos en que crean lo mismo.

La segunda estrofa del poema reclama el sistema imperialista, “ay sueño, han vuelto las mamparas”. Exclama porque le ha sucedido un sueño que temía; la vuelta de los estorbos; las injusticias, la desigualdad, la corrupción en la ciudad, atrocidades causadas por la autoridad. Aquí, el poder es referido metafóricamente como “carpinteros”. La idea es que como los carpinteros tienen el poder de construir y de deshacer, la autoridad – el gobierno, del mismo modo, es quien controla la ciudad, quien tiene la capacidad para construirla y para destruirla a la vez. Se hace también referencia a que el sistema de poder se convierte en caótico y flojo: “vuelven las mamparas” indica que hay cosas que se ocultan y aparece como negativo que la ciudad acoge a toda cosa ya sea mala o buena, “amigándose ahora por todo lo que dejo a mi paso” (5), siendo “flor” o “demonio” como vemos en el verso 7.

Con la tercera estrofa en adelante, de nuevo, el tono del poema vuelve a ser más seguro (verso 6). La voz poética defiende la poesía y también, al poeta, a su labor artística; que aparece, además, como el que es portavoz de la gente oprimida. El yo poético, de este modo, renumera la importancia de la poesía en la ciudad; que sirve de guardadora de la justicia, mientras se opone al contrario (versos 7 – 10). En el verso 8, se compara la poesía con el pájaro, cuyo vuelo es símbolo de libertad. La poesía no critica sin razón. Como los

pájaros en general disgustan el color rojo, de la misma manera, la poesía viene para oponer todo lo que amenace la ciudad, “(le doy un árbol rojo) / y se posa muy fiera sobre mi cabeza, y come mi esclerótica;” (versos 9 – 10).

A partir del verso once, vemos que la poesía no es la única armadura contra las injusticias. La poesía, como la ciudad, es decir el pueblo cubano, ahora tienen el aporte de “. . . las olas de la costa y la Revolución” (verso 13). Identificamos “las olas” con los movimientos de las vanguardias que emergieron en Cuba a partir de los 1920, entre ellos, el movimiento Negrista en su búsqueda, a través del arte y de la poesía, de la igualdad y el mestizaje cultural. Con estos como respaldo el yo poético considera que puede tener mayor libertad para funcionar. El poeta es defensor, crítica, alabador, portavoz, etcétera, de la ciudad y todo lo que existe en ella. En efectivo, el poeta es la voz de toda la ciudad. Representa a todos (versos 16 – 30), incluso a los que murieron luchando en la guerras de Independencia y en la Revolución, “*la sangre de los mártires. . .*”(22)

El poema, a partir del verso 24, muestra que la ciudad es de nueva, libre. En ella se siente la libertad en todos los sectores del pueblo, “que voy de nuevo entre . . .” (24 – 30) . La repetición de la preposición “entre” a partir del comienzo del verso 25 es un retorneo que enfatiza el grado de igualdad en la ciudad ahora y la libertad a acceder a todos los componentes de la ciudad incluso las “mamparas” (verso 27); que eran estorbos en el pasado (verso 3). Notamos que las preguntas “quién soy” apuntan hacia una búsqueda de identidad por parte del yo poético. Ahora, existe en la ciudad una identidad común; todos los aspectos del pueblo están en unión. No existe espacio para la discriminación ni para la injusticia independiente de la raza; siendo niegos o chinos cantones, la religión; “los orishas” o “mi Catedral”. El poema cierra con una reafirmación de amor a la ciudad.

Para concluir, en “Amor, ciudad atribuida”, resaltan la debilidad del sistema de poder en Cuba. Reconoce los esfuerzos de la los poetas y los artistas en reclamar tales problemas y reconoce el giro de la Revolución. Con ella, existe en el pueblo de Cuba, la solidaridad, la justicia y la fraternidad.

música actual. Nos presenta el personaje, abuelo Egües, quien prefiere la música de su generación, “el danzón de Romeu” a la música popular actual en Cuba en la época de los 1950, una música al estilo *jazz* (versos 1 – 8). En esta escena poética, toda la familia está junta esperando la llegada de un “esperado”, que nunca llega (verso 8)

Para seguir con el análisis, es necesario entender algunos puntos clave mencionados en el poema. Primero, el danzón²⁰, que fue, como ya dijimos, la primera música criolla en Cuba, nacida de la transculturación entre culturas francés, inglesa y africana en Cuba. En este contexto, el poema menciona a Romeu, cuyo nombre originalmente era Antonio María Romeu Marrero (1876 – 1955), y que fue músico y fundador de la Orquesta Romeu (1911), una orquesta *charanga*²¹ especializada en danzones. Romeu fue conocido como *El mago de las teclas* por su excelencia como pianista, además de ser compositor e intérprete. Con él, el piano se hizo un instrumento clave en la interpretación de danzones, hasta incluso llegar a otorgarle una parte de la canción solo al piano. Entre sus composiciones más conocidas están “Marcheta” y su modulación del *Son* “Tres lindas cubanas” (Ledón Sánchez 55 – 56).

Volviendo al poema, ¿Cómo sabemos que la aversión del abuelo Egües tiene que ver con el género *jazz*? En el verso 14 del poema, apreciamos que la música actual discutida aquí tiene algo que ver con el *jazz*, porque es en ese género que se suele usar el término “suin” – originalmente de la palabra inglesa “swing”. En el *jazz* y sus subgéneros como el *filin cubano*, este término se usa para describir la “sensación” creado “. . . por la interacción entre los intérpretes de la banda, especialmente cuando la música crea una "respuesta visceral" como el movimiento impulsivo de pies o de cabeza” (Wikipedia, sin pág). Esto también lo confirma el Diccionario Real Academia Española, que define el “swing” es como “Estilo de *jazz* orquestal,ailable y de ritmo vivo, de moda en la década de 1930” (*DRAE*, sin pág.)

En este contexto hay que recordar que en los años 50 del siglo XX, el danzón también fue interpretado por orquestas llamadas *jazz band* en Cuba. Lo que ocurre en el poema es que la denuncia no es hacia la música actual únicamente, sino que también se critica la sociedad en general. Para el abuelo, la sociedad cubana carece de las virtudes que tenía en tiempos pasados. Esto se denota en los versos 6 – 8, y también en el siguiente: “cada noche

²⁰ Véase más atrás, nota sobre “la música popular en Cuba”.

²¹ las orquestas *charangas* fueron agrupaciones pequeñas de músicos que surgieron a finales del siglo XIX. Reemplazaron las orquestas *típicas* que eran de gran formato y usaron estrictamente los instrumentos de viento. Al contrario, las *charangas* abandonaron el uso único de instrumentos de vientos para tocar danzones. Retenían, no obstante, el clarinete y flauta. Tocaban con el violín, el contrabajo, el güiro y timbales y flauta o el clarinete (Ledón Sánchez 51)

reaparecen / los relatos de *Juan Gualberto* en la nación antigua / como el aliento de los árboles (versos 10 – 12). Vemos que, el poema compara los relatos sobre Juan Gualberto²² al aliento de los árboles. De la ciencia básica, entendemos que las plantas respiran exhalando oxígeno e inhalando dióxido de carbono. El aliento de los arboles es entonces el oxígeno que necesitan los seres humanos para vivir. Como dice el refrán popular africano, “if the last tree dies, the last man dies”. Es para decir que, “el día que muere el último árbol, morirá también el último ser humano”. Volviendo al poema, se comparan los relatos sobre Juan Gualberto (1854 – 1933), revolucionario y periodista cubano, con la cosa más importante para sobrevivir los humanos.

En los versos 9, 15 y 16 notamos que llueve fuera de la casa. Pero, esta lluvia, en lugar de dar vida, es una lluvia que constituye una amenaza para la vida:

trueno y llueve
y llueve para ahogarnos a todos con nuestros respectivos
[catorce o quince años
ahí la muerte y luego ¿dónde estaremos todos? (15 – 17)

Estos versos definen metafóricamente una situación social además de una mera lluvia. La repetición de la frase “y llueve”, respectivamente al final y al comienzo de los versos 15 y 16, indican la continuidad y la fatalidad de esa situación. Fuera del hogar se encuentra “la muerte” (verso 17). Aún han perdido confianza en “la iglesia”, tal vez como institución que debería ser el último punto de refugio. En este sentido, el poema presenta una sociedad en desorden donde la iglesia también es corrupta (versos 18 – 20). El poema mímica el rol de la iglesia como administrador de la Eucaristía en la Santa Cena. En vez de ser los curas los que

²² Juan Gualberto Gómez Ferrer (1854 – 1933) fue hijo de padres esclavos quienes le habían comprado la libertad a su hijo antes de su nacimiento. Gualberto Gómez fue periodista y soldado (revolucionario). formó el *Directorio de Sociedades de Color* (1892) en el que unía los negros para participar en la lucha de independencia. Fue defensor del derecho político y civil a los afrocubanos, luchando para la igualdad racial mediante sus artículos en el periódico *la Fraternidad*. En sus publicaciones resonaba la importancia de valorar a la gente por sus acciones en vez del color de su cuerpo. Su meta fue a que hubiera en Cuba un sistema gubernamental que extendiere las mismas oportunidades a la gente independiente de la raza. Por ejemplo, acceder a las mismas oportunidades de alfabetismo a todos siendo blancos o negros (Pando 82). Fue también el asistente de José Martí (durante su exilio en) en la guerra de independencia de cuba a partir del 24 de febrero de 1895. Conoció a Martí en 1879. Como el Apóstol, fue crítico de la esclavitud, el colonialismo y el imperialismo estadounidense (Pando 78 – 84). Proponía la igualdad racial mediante el acceso a derechos iguales a todos los ciudadanos, en vez de los levantamientos sociales (81). Fue defensor del sufragio femenino en Cuba, reconociendo el rol de la mujer en las batallas hacia la independencia de la República (Pando 84).

deberían administrar el Eucaristía, la gente, al contrario, prefieren hacerlo por sí misma y además, en el hogar, en vez de en la iglesia por la desconfianza en la última, “es la hora de comida y picamos el pan / y tomamos cerveza” (21 – 22).

b)

“II”

el piano está en la sala

- 1 la oportunidad del piano en la sala
- 2 bastaba para que distinguiéramos
- 3 todo lo demás
- 4 toda la sala no es grande sólo el lugar del piano
- 5 «qué te parece si oímos un poco de música?»
- 6 allí acudimos todos sin excepción
- 7 las buenas tardes o las buenas noches
- 8 embargan el pensamiento
- 9 estamos juntos todos ¿qué más?
- 10 juntos únicamente
- 11 aunque el cuerpo irritado de abuelo Egües
- 12 sus espejuelos
- 13 quieran acolcharnos y enseñarnos
- 14 todos los golpes de la flauta
- 15 además del solfeo
- 16 y buena sangre por supuesto hace falta
- 17 para entender las notas musicales
- 18 y sin saber por qué
- 19 la lejanía y la atención de uno o varios de nosotros
- 20 se hacen patentes a esta hora
- 21 a este instante de sonido y disciplina secular
- 22 *el piano está en la sala*

- 23 (es lunes y algunos de nosotros ha encendido su vela
- 24 gran vela semanal para elegua
- 25 no hay nada que decir
- 26 sólo tomar una botella de ron al lado de la puerta)
- 27 todos virtuosos y de buenas costumbres
- 28 las niñas con las manos cruzadas
- 29 los niños practicando solfeo
- 30 refunfuñando del violín pegajoso y alcohólico

- 31 la pequeñez de todos nuestros actos se resumía
- 32 en saber si reconocíamos fácilmente un cuadro de Picasso
- 33 si los latinos si los negros vivían mejor en Nueva York

- 34 habíamos comprado por encargo del primo mayor
- 35 a Count Basie Duke Ellington y el trío Nat Cole

36 y era posible obtener para diciembre
37 el concierto para flauta de Mozart
38 en toda la maravilla de la sala descansa el piano

39 una serpiente se levanta ahora al caer la noche

40 es el momento

41 la aparición de los relatos

En este poema de nuevo se le da un espacio importantísimo al danzón de Romeu. Como mencionamos en el poema “I”, el piano ocupó un lugar muy importante en los danzones gracias a los esfuerzos de Romeu.

Del mismo modo, en el presente poema vemos que se da un tratamiento especial al piano. Es el único objeto de atracción en toda la sala (versos 1 – 4). Aunque realmente, ninguno de los jóvenes de la generación presente parece interesarse por la música de la pasada época, el abuelo busca que permanezcan las tradiciones de su generación (versos 9 – 17). El piano se queda en la sala. También, los niños se quejan del violín. Notamos que, el enfoque de la generación actual, según se presenta en el poema, es algo más que la música en sí, “la pequeñez de todos nuestros actos se resumía / en saber si reconocíamos fácilmente un cuadro de Picasso / si los latinos si los negros vivían mejor en Nueva York” (32 – 34).

Las pinturas de arte de los modernistas a principios del siglo XX denunciaron el colonialismo. Pero lo que es más importante aún, es que subvirtieron los prejuicios sobre el primitivismo de África y la gente negra. Pablo Picasso (1881 – 1973) entre 1905 y 1909 se dedicó a hacer pinturas que rompieron con lo europeo convencional. Uno de sus cuadros, como ya dijimos, es el muy conocido *Les Femmes d'Alger*²³ (1907), traducido “Las señoritas de la calle Aviñón”. En esta pintura, Picasso adaptó figuras de cinco mujeres desnudas, tanto negras como blancas, como una reacción contra los prejuicios sobre el llamado primitivismo negro (Leighten 609 – 630). Si hablamos de la población negra en Nueva York, el poema nos remite además a una historia importantísima, el *Renacimiento de Harlem*. Este tuvo lugar debido a un movimiento socio-cultural, artístico y literario que surgió en Estados Unidos a partir de 1920. Este movimiento vio una gran migración de negros desde el sur de los Estados Unidos hacia las zonas urbanas de Harlem en Nueva York.

²³ Esta pintura se guarda desde 1939 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

De las características importantes del movimiento son la lucha contra el racismo y la elevación del orgullo racial entre los afro-estadounidenses. Una de las metas de este renacimiento era crear una nueva imagen de los negros americanos.

En relación con el poema, los versos 32 a 34 enfatizan el tema del bienestar de los afro-descendientes. Si nos fijamos bien en el verso 34, notamos que se hace una comparación de la condición social de los latinos y los negros en Nueva York con la condición de los mismos que viven en Cuba (La Habana). De esta manera, el poema indica que en ambos sitios estos grupos se enfrentaban con problemas parecidos, como el racismo, las malas condiciones económicas y los prejuicios sociales.

Del verso 34 al 38, es obvia la influencia del jazz estadounidense y la música clásica europea en Cuba en esa época:

habíamos comprado por encargo del primo mayor
a Count Basie Duke Ellington y el trío Nat Cole
y era posible obtener para diciembre
el concierto para flauta de Mozart. (Versos 34 – 37)

En todo eso, el piano descansa en la sala, pero el abuelo Egües nunca se rinde en contarles los relatos sobre Juan Gualberto en la nación antigua (39 – 41). Si nos fijamos bien en el poema, vemos que nos comunica algo más además de la música. Juan Gualberto Gómez como sabemos fue inspirado en las ideologías del Apóstol Martí. De hecho, fue el asistente de José Martí en la Guerra de Independencia a partir de 1895. Fue crítico de la esclavitud, el colonialismo y el imperialismo, al igual que Martí (cf. Pando 78 – 84).

Otra cosa importante de notar es que, a diferencia del poema “I”, donde se había perdido confianza en la iglesia, en este poema, “II”, se confía en el orisha eleggua de la religión lucumí o Santería (versos 23 – 26). Como ya hemos dicho más atrás, eleggua es el dios guerrero y también es el guardador de los caminos. Es quien guía los pasos de la gente. En la Santería, Los lunes es el día dedicado para eleggua y los fieles le rinden culto siéndole una vela. Siendo el comienzo de una semana nueva, piden que el dios les guíe durante toda la semana; abriendo el camino para la bendición y cerrando el paso al contrario.

En el poema, reconocemos el tono de sorpresa, alegría y nostalgia. Para los mayores, se trata un sentimiento de nostalgia: “(y la mirada cobriza de Gladys con unas cuantas libras más)” (15). Gladys, notamos que parece ser de la misma opinión que el abuelo Egües. Mientras que en el caso de los jóvenes, aparecen sentimientos encontrados de sorpresa y alegría al escuchar el ritmo harmónico de la música (versos 4 –13, 23 – 24). Repitiendo la frase “primera vez” en los versos 6,7, 8 y 23 el poema muestra el shock engendrado en los jóvenes al saber la riqueza de la música criolla cubana creada por la armonía de un timbal, un bajo, una trompeta, un güiro, una flauta y un clarinete. Pero lo que es más importante, esta combinación de elementos expresan la transculturación entre las culturas india, europea, africana y china. Algo que es nuevo, que se interpreta por primera vez. Los sones cubanos, y alegóricamente toda Cuba, ya no se someten a influencias de la música clásica europea: “Mozart y Europa reían muy lejos / pero también nosotros bailábamos desesperadamente” (18 – 19).

Este poema aprecia la cultura criolla cubana como algo novedoso y único, mientras rehusa todo tipo de colonialismo o imperialismo.

d)

“IV”

1 estamos todos juntos
2 suena la música
3 felicidades Gladys
4 Gladys
5 pero Gladys no baila
6 no
7 eso jamás

Este poema corto de siete versos y una sola estrofa, nos introduce a una canción de la música popular cubana en los años 50, “Gladys²⁴”. Se trata de una composición del flautista Richard Egües²⁵ para la Orquesta Aragón. La Orquesta Aragón (1939) ha sido considerada la

²⁴ véase <https://youtu.be/x1h-0UcBizE>

²⁵ Véase más tarde en el poema “VIII” de “Richard trajo su flauta”

más importante charanga en la historia de Cuba y se especializa en danzones y cha – cha – cha.

En el poema, la canción está dedicada a Gladys, y en ella se le ofrecen felicidades a ella, (este personaje ya aparecía en el poema anterior). Estéticamente notamos especialmente en la estructura del poema en la ocurrencia de rima consonante en los versos 3 y 4:

“felicidades Gladys / Gladys”, lo que coloca Gladys en el centro del baile y la celebración.

Pero por ironía, ella no se ve feliz. No baila aunque la música canta de la felicidad (versos 5 – 7). ¿Cómo se espera que Gladys sea feliz en un sociedad que para ella está ya ha perdido los valores?

e)

“V”

1 pronto hablábamos todos al unísono
2 «-los zapatos más lindos son los míos querida»
3 los ojos zarandeaban la mesa y el cuadro del cisne blanco
4 sentíamos el peso de la tarde
5 a veces había ganas de gastarlo todo
6 posible o imposible
7 en fin *papá* sabría
8 ganábamos el apoyo de abuelo Egües
9 con sólo dejarle esclarecer la casa
10y que nos contara la época de los años mozos
11acabábamos luego metiéndonos en la cocina
12tratando de dominar la casa desde allí
13y después regresar a los libros
14cuánto deseo de devorar los diccionarios
15y en mirarnos cara a cara
16para saber más tarde que iríamos unos
17 a la vida
18 otros a la viva muerte
19 a la locura y otros
20 El desencajarse al lado de un garand o un máuser

El presente poema aborda un tema nuevo, el de la Revolución y la educación. Aunque en principio las metas de la revolución querían una sociedad en la que todos buscan con la educación un futuro mejor para la comunidad y para ellos mismo, al final, la voz poética se da cuenta de que estuvieron equivocados. Los jóvenes pasan el tiempo en otras actividades (versos 5 – 7), pero no están enfocados en los estudios aunque hacen parecer que están estudiando (13 –15).

Se alude también a la Revolución que constituyó el alzamiento contra el gobierno de Batista en el que murieron algunos estudiantes revolucionarios. Citamos por ejemplo al líder estudiantil universitario, José Antonio Echevarría. Los estudios quedan de lado cuando se trata de enfrentarse a la batalla, a la vida o la muerte (versos 13 – 20).

También, notamos razonamientos existencialistas a partir del verso 16 en adelante. La limitación de no saber lo que depara el futuro aunque se haga pronosticaciones.

f)

“VI”
1 si mirábamos nuestra piel volteábamos la vista
2 hacia el televisor
3 allí habría al menos diversión gratuita
4 si mirábamos nuestros dientes comenzábamos a reír
[como locos
5 hiriéndonos de a porque sí
6 si abuelo Egües destornillaba un aro
6 o se quejaba de inigualable artritis
7 entonábamos el himno a la elegancia
8 ahogándonos en gestos tratando de no escuchar la reprimenda
9 si llegábamos dementes a la clase de francés con Zaira
10 --un poco tarde--
11 allá iba la negrona lavandera a denunciarnos
12 públicamente:
13 <i>(la educación de la Niña tiene que estar primero que su propia</i>
<i>[cabeza)</i>
14 si hablábamos de los ojos de Jorge
15 alguien soñaba también al lado nuestro
16 y discernía: «es hijo del doctor Milián»
17 si nos miraban otros vecinos
18 negros como nosotros casualmente
19 entonces
20 «no hay por qué preocuparse son así en estos casos»

21 y en fin
22 todo aquel devenir aquella sala todo el piano
23 se nos vienen encima
24 como el que extraña a un familiar ajeno y muerto

Los temas que encontramos en este poema son de nuevo la raza y la educación. En este contexto social, los niños se identifican uno con el otro por la raza (1 – 4). Tienen como vecinos otros niños de la misma raza negra (1 – 4, 17 – 20). Esto muestra la estratificación social por cuestiones raciales. En el caso del niño Jorge, queda claro cómo se distingue de los demás niños por creerse blanco es decir, europeo: “si hablábamos de los ojos de Jorge / alguien soñaba también al lado nuestro / y discernía: «es hijo del doctor Milián»” (14 – 16). En este poema, el estatus social se marca por la raza. Lo que parece sarcástico es el hecho de que, “alguien soñaba . . .”(Verso15). Es para indicar que, aunque se cree europeo, realmente no lo es, porque como se dice de manera popular: *en Cuba nadie es puro*. Es decir, todos tienen sangre mestiza de una forma u otra.

El poema indica una sociedad donde siempre hay que cumplir con algunas condiciones para lograr una cosa. Se repite la condicional “si” al principio de los versos 1, 4, 6, 9, 14 y 17 para mostrar la desigualdad a la que se enfrenta el cubano cada día.

También, acerca a la importancia de la educación con énfasis en la niña: (*la educación de la Niña tiene que estar primero que su propia [cabeza]*) (13). Aquí, se trata de buscar igualdad independiente de género

En la última estrofa, el tono vuelve a ser triste por no saber la posibilidad de que llegue lo esperado. El piano todavía está en la sala. Diríamos que, los niños o sea los jóvenes ven ahora razón para el retorno a los valores de la era pasada.

g)

“VII”

1 el sol caía en el parque atiborrado de fiñes
2 muchos velocípedos
3 acompañaba a Gladys a dar el paseo
4 de todas las tardes
5 muchísimo ruido
6 y me preguntaba entonces cómo eran mis padres
7 si volaban de noche
8 si se les abría un hueco en la garganta al nombrarme

9 el calor sofocaba la tarde
10 Gladys y yo como de costumbre
11 solicitábamos el cine
12 salir a comprar numerosos inmensos vestidos
13 para darlos al cielo

15 «hay que ser elegantes»
16 regresamos a casa

Haciendo referencia al ya analizado poema “I”, entendíamos que la ciudad, por la noche era un espacio inseguro. En el caso del actual poema, el yo poético nos presenta un retrato de la ciudad de día. Esta se caracteriza por: “sol” (1), “muchos velocípedos” (2), “muchísimo ruido” (5) y “calor sofocaba la tarde” (9). Esta descripción muestra una ciudad viva, ocupada, intranquila, en desorden, una ciudad comercial. Todos estos elementos son muy característicos de una ciudad moderna inmersa en una economía capitalista; con el sistema de mercado libre donde el poder adquisitivo y el deseo de acumulación son los factores que determinan la distribución de los productos. Por ejemplo, en los siguientes: “salir a comprar numerosos inmensos vestidos / para darlos al cielo” (12 – 13).

De una manera sarcástica, la voz poética critica la ciudad: “y me preguntaba entonces cómo eran mis padres / si volaban de noche / si se les abría un hueco en la garganta al nombrarme” (6 – 8). En el verso 9, “el sol sofocaba la tarde” exagera la intensidad de las actividades llevadas a cabo en la ciudad.

h)

“VIII”

1 los orishas nunca se hicieron eco de nuestras voces
2 sabíamos que rondaban la casa
3 y que amedrentaban como güijes toda la maldición

4 alguien estaba o residía
5 soberanamente
6 un simple palo o bejuco era su atmósfera
7 soplar por él con toda la fuerza de un negro enamorado

8 los orishas oscilaban tranquilos alrededor de los dedos
9 los dedos de la mano derecha disminuían el ritmo
10 lentamente
11 el esperado trae su flauta

12 todos pedíamos su presencia alrededor de la mesa caoba
13 el oro del hogar se derrumbó sobre sus hombros
14 misteriosamente
15 maravilloso estar entre nosotros Richard
16 con esa flauta sola

El último en la serie de poemas llamados “Richard trajo su flauta” enfatiza el tema de la superstición. Los versos reiteran la presencia e influencia del mundo sobrenatural en la vida cotidiana de la isla. Se trata de las deidades de la Santería; los *orishas* y el rol que juegan en vida de sus protegidos: y que amedrentaban como güijes toda la maldición (3). De manera velada, el yo poético muestra también una fe en la superstición: los orishas nunca se hicieron eco de nuestras voces / sabíamos que rondaban la casa (1 – 2). Aunque los orishas son seres espirituales, los creyentes tienen presente que los orishas habitan con los seres humanos y más importante, que les protegen contra todo infortunio.

En el tercer verso, se compara los orishas a los “güijes”. Estos son seres de tipo duende, según la leyenda cubana. Los güijes están descritos como cantores, amantes de las bebidas, juguetones, ladrones, capaces de raptar mujeres jóvenes, como protagonistas de asaltos y capaces de adoptar la apariencia de otros seres. Tienen la destreza de desaparecer de un sitio sin dejar ninguna huella. Dicen que suelen vivir en el río, en las charcas y en las lagunas (Barrera Jerez, sin pág). Aquí, lo que nos llama la atención es el hecho de que además de la superstición religiosa, se cree en el poder de otros seres mitológicos que no caben dentro del marco estricto de la religión. Pero también, vale apuntar que, según Ortiz en

Historia de una pelea cubana con los demonios, el vocablo “güije” es de origen africano y es el nombre que se utiliza para referirse a los duendes que viven en los ríos, las charcas y las lagunas (cf. Barrera Jerez, sin pág).

En este ambiente de reconocimiento a los dioses, sucede que el esperado llega por fin. De los versos 15 y 16, entendemos que quien se esperaba era al flautista Richard Egües: “maravilloso estar entre nosotros Richard / con esa flauta sola. Richard Egües (1923 - 2006), llamado también *La flauta mágica* por destacarse como flautista en la Orquesta Aragón. Componía música y fue flautista para la orquesta durante casi tres décadas, a partir de 1955. “el bodeguero”, “que viva el cha-cha-cha”, “sabroso”, “bonbon chá” y “Gladys” son algunos de sus composiciones.

Pasando de nuevo al poema, entendemos que los orishas facilitaron la llegada de Richard. En los versos siguientes, se alude al orisha eleggua, quien con el palo como su objeto de poder, abre el camino para los demás dioses en aceptación de la música sonada de la flauta (7)

alguien estaba o residía
soberanamente
un simple palo o bejuco era su atmósfera
soplar por él con toda la fuerza de un negro enamorado

los orishas oscilaban tranquilos alrededor de los dedos. (4 – 8)

Los orishas, como una señal de aceptación, oscilan alrededor de los dedos de Richard. Para nosotros, esta aprobación indica la apertura de una nueva era. Posiblemente una era en la que se van a cumplir los sueños del abuelo Egües. Hay que mencionar que Richard Egües fue también pianista por excelencia. En el poema, todos piden su presencia alrededor de la “mesa caoba” (verso 12) que es una sinécdoque representando el piano y todo el lugar del piano. Además, Richard recibe bendición por parte de los dioses: el oro del hogar se derrumbó sobre sus hombros / misteriosamente (13 – 14). Las palabras “soberanamente”, “lentamente”, “misteriosamente” en los versos 5, 10 y 14 respectivamente, además de que riman, también dan al poema un tono suave y tranquilo indicando la sobrenatural creado por la presencia de las divinidades en el hogar.

En fin, vemos el vínculo que a lo largo de los poemas “I” – “VIII” se ha establecido poéticamente entre la música y la divinidad. Por ello, argumentamos que la música aceptable para el abuelo Egües, no se trata únicamente de su componente criollo cubano, pero también, debería ser música aprobada por los orishas; es decir, con una dimensión divina. También dentro del tema de la música popular cubana se han abordado entre otros temas; la raza, el capitalismo y la Revolución, la educación y la religión.

4.11 “los aqueos”

los aqueos <i>a Mirta Aguirre</i> 1 relata el asombrado y magnánimo Calcas: 2 «marchaban los aqueos 3 la cicuta a su lado 4 seguían la línea de los dioses 5 envolvían incienso y tripas de Patroclo 6 entre los velos 7 y los cráteres del mar azul» 8 Tersites Hermes Afrodita 9 «marchaban los aqueos» 10-prosigue el asombrado anciano Calcas- 11 «y junto a la cicuta 12 junto a la lira esplendorosa 13 el poeta loco la parra 14 el pez de oro los laureles» 15 trajeron el mundo de las trabas 16 alguien nacía a los pies de Tebas 17 para llegar posteriormente a 18 América 19 a este otro mundo 20 «pasen señores pasen 21 a esta última fase del hemisferio 22 aquí estamos 23 con la gangrena con la lanza 24 y una túnica de pútridas manzanas 25 pasen señores pasen» 26 después conquistaron el Hades los aqueos
--

27 los romanos agonizaron en Dios Cristo
28 España grabó su nombre en nuestras tierras
29 <i>por</i> ahora
30 nosotros nos cagamos en Dios

Este poema toma como punto de partida una narración épica muy conocida en la mitología griega; la Guerra de Troya. Como sabemos, se trataba de un conflicto bélico entre los griegos aqueos y el imperio de Troya. Hay que decir que existe una polémica sobre la realidad de esta guerra, en algunos casos se ha dicho que fue un hecho real que ocurrió alrededor del siglo XIII, mientras para otros estudiosos se trata de un evento meramente mitológico (Alejo, sin pág). De todas formas, lo más importante en nuestro estudio es el papel que toma la mitología griega en la poesía de Morejón.

El presente poema describe algunos de los eventos principales y también menciona a algunos de personajes claves en la guerra. Entre ellos:

El profeta Calcas, quien fue un adivino poderoso de la mitología griega. Profetizó que el rol iba a jugar Aquiles en la guerra para ganarle la victoria a los aqueos. Fue el mismo que dio consejo para la construcción del *caballo de madera*; que constituyó el engaño que al final consiguió la victoria para los aqueos.

Tersites fue un guerrero aqueo. Ese está descrito como un guerrero vulgar, ridículo e impertinente.

Hermes, es mensajero de los dioses y es el que guarda los caminos. Normalmente, su figura se asocia con el engaño y tiene la destreza de entrar y salir del inframundo fácilmente. Fue quien llevó la *manzana* de Eris (causa para iniciar la Guerra) a Paris, el sacerdote troya que iba a decidir cuál de las tres mujeres; Hera, Atenea o Afrodita, merecía la manzana.

Afrodita es diosa de la belleza y también, es hija de Zeus; el Dios supremo según la mitología griega.

Aquiles fue el mejor guerrero griego.

Patroclo era el primo y amigo íntimo de Aquiles. Fue matado por Héctor (un guerrero de Troya) en la guerra cuando se disfrazó como Aquiles para combatir a los troyanos.

Ahora bien, en relación con el poema, se enfatiza el impacto de Europa en el Nuevo Mundo, es decir, América. Con la llegada de Europa al Nuevo Mundo, entró también, la cultura clásica europea (Versos 16 – 25), aunque el poema describe eso en un sentido negativo:

«pasen señores pasen
a esta última fase del hemisferio
aquí estamos
con la gangrena con la lanza
y una túnica de pútridas manzanas
pasen señores pasen» (20 – 25)

También, en el poema, han enfatizado las victorias de los aqueos y esto se compara a la conquista de América por España (versos 26 – 28).

Al final, se teme por no saber lo que está por venir. Es decir, si el conquistador tiene algo planeado. No hay nada que hacer sino respaldar en Dios (30). Aquí, también, aparece el tema de lo sobrenatural. Se cree en Dios porque como hemos visto en un poema como “Richard trajo su flauta”, la divinidad es capaz proteger e intervenir en los asuntos habituales. Además, eso se trata de cuestiones existencialistas y se cree que la divinidad es omnisciente.

CAPÍTULO 5

5.1 CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo, nos acercamos a algunos datos biográfico y bibliográfico sobre Nancy Morejón. Hablamos en general sobre las temáticas que aborda su poesía. Entre ellos: la familia, la raza, la esclavitud, la mujer afrodescendiente, el amor, la religión, la ciudad y la Revolución.

En nuestro intento de estudiar lo folklórico, lo popular y la cultura clásica en *Richard trajo su flauta y otros argumentos*, explicamos los conceptos: Transculturación, folklore positivo y negativo y la música popular cubana. Nuestra meta con esta tesis ha sido destacar las temáticas culturales en el poemario. También, hemos procurado indagar cómo la poeta emplea la música popular cubana para tratar temáticas de importancia social, cultural así como política a Cuba especialmente en el siglo XX.

Analizando los poemas, hallamos como los temas principales: la religión y la superstición, la esclavitud, la mujer, la raza, el imperialismo el capitalismo y la Revolución y la música popular.

Hablando del folklore, hemos visto cómo se hace evidente la religión, la mitología y la superstición en los poemas. En cuanto a la religión, vimos el sincretismo religioso entre el Catolicismo y el Lucumí de la cultura europea y la africana como resultado del proceso de la Transculturación. También, hablamos del Budismo como huella de la cultura asiática llevada a Cuba por los chinos. En lo referido a la superstición, notamos que esto se destaca en los poemas aunque el poemario se publicó en una época en que no era permitido en Cuba hablar de la religión especialmente con respecto a su aspecto supersticioso, considerándolo como folklore negativo. Desde esta perspectiva, Morejón demuestra que, la religión incluso la superstición constituye un aspecto importante de la identidad cubana, apartándose de la ideología de la Revolución, aunque en el caso del poema “amor, ciudad atribuida”, habla de la Revolución como aseguradora de la libertad.

El análisis muestra también, el ambiente popular familiar, social y musical en Cuba especialmente durante la primera mitad del siglo XX. Allí, habla de la raza, la mujer, la condición económica del pueblo y denuncia el colonialismo, la esclavitud, capitalismo y el imperialismo y en algunos casos, la Revolución. De nuevo, aparece el tema de la

transculturación, aunque esta vez es con referencia a los géneros musicales así como los instrumentos musicales.

En conclusión, como hemos visto a lo largo de esta tesis, en *Richard trajo su flauta y otros argumentos*, Morejón, a través de la religión, la música, la familia, la raza, la mujer etcétera, se hace la voz del pueblo, indicativa de la cubanía.

BIBLIOGRAFÍA

- Abudu, Gabriel A. "Havana as Poetic and Personal Space in the Works of Nancy Morejón." *Callaloo* 28.4 (2005): 1012-026. Web.
- . "Transcurso Poético cubano de Nicolás Guillen a Nancy Morejón: Lo social y lo político." Order No. 9134904 Temple University, 1991. Ann Arbor: *ProQuest*. Web. 21 Dec. 2016.
- Alejo, Sergio. "La guerra de Troya, ¿realidad o mito?". *Sergio Alejo: historiador y escritor*. 27 Jan. 2017. Web. 20 Jan. 2018. <http://www.sergioalejogomez.com/la-guerra-troya-realidad-mito/>
- Argyriadis, Kali. "Religión de indígenas, religión de científicos: construcción de la cubanidad y santería." *Desacatos* 17 (2005): 85-106. Web. 25 Nov. 2016.
- Armenta, Ariana. "Nancy Morejón". *Prezi*, 12 May 2014. Web. 30 Aug. 2017. <https://prezi.com/ukpy0n8mbng7/nancy-morejon/>
- Ayorinde, Christine. *Afro-Cuban Religiosity, Revolution, and National Identity*. Gainesville, Fla: U of Florida, 2004. Print. *The History of African-American Religions*.
- Barrera Jerez, Laura. "¿Cómo se convierte un cimarrón en güije?". *Portada Enciclopedia*. Radio Enciclopedia, 29 Aug. 2107. Web. 20 Jan. 2018.
- Barthes, Roland. "La muerte del autor." *El susurro del lenguaje* (1987): 65-71. Web. 20 Dec. 2017
- Bernal, Sergio Valdés. "«Cuba es un ajíaco», sentenció Fernando Ortiz." *Espacio Laical* 4 (2014): 69 – 75. Web. 20 Jan. 2017.
- Brown, David H. *Santería enthroned: art, ritual, and innovation in an Afro-Cuban religion*. University of Chicago Press, 2003.
- "Budismo: significado de la flor de loto". Trans. Ramiro Rementeria. *eHow en español*. Web. 29 Dec. 2017. http://www.ehowenespanol.com/budismo-significado-flor-loto-sobre_110068/
- "Carlos Manuel de Cespedes". *Encyclopædia Britannica*. Encyclopædia Britannica, inc., 24 May. 2017. Web. 05 Sept. 2017. <https://www.britannica.com/biography/Carlos-Manuel-de-Cespedes>
- Childs, Matt D. *The 1812 Aponte Rebellion in Cuba and the struggle against Atlantic slavery*. University of North Carolina Press, 2009.
- Cordones-Cook, Juanamaría. "Voz y poesía de Nancy Morejón". *Afro-Hispanic Review* 15.1

- (1996): 60-74. Web. 15 Oct. 2016.
- Crossman, Ashley. "Sociological Definition of Popular Culture." ThoughtCo, Jun. 8, 2017, thoughtco.com/popular-culture-definition-3026453.
- Dundes, Alan, ed. *International folkloristics: classic contributions by the founders of folklore*. Rowman & Littlefield, 1999.
- Ellis, Keith. "Aspectos del exilio en la obra literaria de Heredia, Martí y Guillén – 2." *Son d' papel*. 4 Feb. 2017. Web. 2 Mar. 2017. <http://www.sondepapel.cult.cu/aspectos-del-exilio-en-la-obra-literaria-de-heredia-marti-y-guillen/>
- "El Panteón de los orishas: Eleggua". *Santería: Todo lo que siempre quiso saber de los orishas*". Santería. Fr. 7 Jun. 2012. Web. 19 Oct. 2017.
- Feracho, Lesley. "Arrivals and Farewells: The Dynamics of Cuban Homespace through African Mythology in Two Eleggua Poems by Nancy Morejón." *Hispania*, vol. 83.1 (2000): 51–58. Web. 15 Oct. 2016.
- García, Triana, Mauro, and Herrera, Pedro Eng. *The Chinese in Cuba, 1847-Now*, Lexington Books, 2009. ProQuest Ebook Central, <https://ebookcentral-proquest-com.pva.uib.no/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=4455808>.
- González, Patricia E. "Yoruba Vestiges in Nancy Morejón's Poetry." *Callaloo* 28.4 (2005): 952-66. Web. 15 Oct. 2016
- González, Alejandra. "Sincretismo Religioso - Religión afro cubana". *Prezi*. 03 Mar. 2017. Web. 05 Nov. 2017. <https://prezi.com/uglbrbwkb7re/sincretismo-religioso-religion-afro-cubana/>
- "Grano". Def. 2. *Diccionario de la lengua Española: edición tricentenario*. Madrid: Real Academia Española, 2017. Web. 21 Jan. 2018.
- Grieb, Jeremy, y Lorna Zukas. "A short History of Cuba before the Embargo" *Cuba: A Model for the Future of Sustainable Agriculture*. National University: GS seminar and portfolio. 29 Oct. 2015. Web. 9 Feb. 2017.
- Hidalgo, Narciso J. "Blacks, the Son and Afro-Cuban Discourse." Order No. 9950801 Indiana University, 1999. Ann Arbor: *ProQuest*. Web. 31 Oct. 2017.
- Howe, Linda S. "The Fluid Iconography of the Cuban Spirit in Nancy Morejón's Poetry." *Afro-Hispanic Review* 15.1 (1996): 29-34. Web. 15 Oct. 2016.
- Ledón Sanchez, Armado. *La música popular en Cuba*. Oakland: InteliBooks, 2003. Google Books. Web. 6 Jan. 2018.

https://books.google.co.uk/books?id=7HxAshLVpToC&pg=PA60&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false

- Leighen, Patricia. "The White Peril and L'Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism." *The Art Bulletin* 72.4 (1990): 609-630. Web. 3 Oct. 2017.
- Limón, José E. "Western Marxism and Folklore: A Critical Introduction." *The Journal of American Folklore*, vol. 96, no. 379, 1983, pp. 34–52. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/539833.
- Luis William. "Afro Cuban/Latino Identity." *Black Renaissance/Renaissance Noire* 6.3 (2006): 145 – 151. Web. 9 Feb. 2017.
- . *Culture & Customs of Cuba*. Westport, CT, USA: Greenwood Group, Incorporated, 2000. Print.
- "The Politics of Aesthetics in the Poetry of Nancy Morejón." *Afro-Hispanic Review*, vol. 15, no. 1, 1996, pp. 35–43. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/23054066
- Martiatu Terry, Inés María. "La poesía de Nancy Morejón: renovación de la expresión negra." *Revista Iberoamericana* 77.235 (2011): 407-424. Web. 3 Oct. 2017.
- Martin – Ogunsola, Dellita. "Identity Formation through Language and Literature in the African-Ancestored Cultures of Spanish America: Cuba and Costa Rica." *The Black Scholar* 34.1 (2004): 4-17. Web. 9 Feb. 2017.
- Martínez Furé, Rogelio. *Diálogos Imaginarios*. Ciudad De La Habana: Editorial Arte Y Literatura, 1979. Print. Cuadernos De Arte Y Sociedad.
- Mazzucchelli, Aldo. "La biografía y su forma: Una lectura de adorno." *Revista de Humanidades* 36 (2017). Web. 18 Dec. 2017.
- McMillen, Sally. *Seneca Falls and the Origins of the Women's Rights Movement*, edited by Sally McMillen, Oxford University Press, USA, 2008. ProQuest Ebook Central. <https://ebookcentral-proquest-com.pva.uib.no/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=415754>.
- Mojica-Díaz, Clara, y Lourdes Sánchez-López. *El mundo hispanohablante contemporáneo: Historia, política, sociedades y culturas*. Routledge, 2015.
- Morejón, Nancy. "Las poéticas de Nancy Morejón." *Afro-Hispanic Review* 15.1 (1996): 6-9. Web.
- . *Richard trajo su flauta y otros argumentos*. La Habana: Instituto del Libro, 1967. Print.
- Morejón, Nancy, and Mario Benedetti. *Richard trajo su flauta y otros poemas*. Madrid: Visor Libros, 2000. Print.
- Mullen, Edward. "Introducing Nancy Morejón to the Reader." *Afro-Hispanic Review* 15.1

- (1996): 4-5. Web.
- Müller, Heinrich. "What is the difference between French and German culture?" *Quora*. 03 Dec. 2014. Web. 04 Nov. 2017.
- Noyola, Juan F. "Aspectos Económicos De La Revolución Cubana." *Investigación Económica*, vol. 21, no. 82, 1961, pp. 331–359. *JSTOR*, *JSTOR*, www.jstor.org/stable/42778006.
- Ortiz, Fernando, and Enrico Mario Santí. *Contrapunteo Cubano Del Tabaco Y El Azúcar: (advertencia De Sus Contrastes Agrarios, Económicos, Históricos Y Sociales, Su Etnografía Y Su Transculturación)*. Vol. 528. Madrid: Cátedra: Música Mundana Maqueda, 2002. Print. Letras Hispánicas.
- Pando, Dalen. "Juan Gualberto Gomez, A Cuban Portrait." *Caribbean Quarterly*, vol. 5, no. 2, 1958, pp. 78–84., www.jstor.org/stable/40652604.
- Pletcher, Kenneth. "Opium Wars." *Encyclopaedia Britannica*. Encyclopaedia Britannica, inc. 09 March. 2017. Web. 04 Oct. 2107. <https://www.britannica.com/topic/Opium-Wars>
- Pogolotti, Graziella. "Los polémicos Sesenta" *La Jiribilla: Revista de cultura cubana*. 03 – 09 Feb. 2007. Web. 12 Nov. 2017. http://www.lajiribilla.co.cu/2007/n300_02/300_46.html
- "¿Por qué Cuba sanciona con tanta severidad el sacrificio de ganado?". *BBC Mundo*. 12 Sep. 2015. Web. 16 Jan. 2018 http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/09/150911_cuba_presos_delito_ganado_il
m
- Portalcubarte. "Rogelio Martínez Furé en Cubanos en Primer Plano". *Cubanos en primer plano*. YouTube, 08 Aug. 2013. Web. 04 Nov. 2017. <https://youtu.be/XTZ2zOvyfYk>
- Rosario-Sievert, Heather. "Nancy Morejón's Eye/I: Social and Aesthetic Perception in the Work of Nancy Morejón." *Afro-Hispanic Review* 15.1 (1996): 44. Web. 24 Jan. 2017.
- Rushing, Fannie Theresa. "Cabildos de nación, sociedades de la raza de color: Afro-Cuban Participation in Slave Emancipation and Cuban Independence, 1865 – 1895." Order No. T-32004 The University of Chicago, 1992. Ann Arbor: ProQuest. Web. 24 Jan. 2017.
- Scott, Rebecca Jarvis. *Slave emancipation in Cuba: the transition to free labor, 1860-1899*. University of Pittsburgh Pre, 2000.

- Selden, Raman. *La Teoría Literaria Contemporánea*. Nueva ed. Barcelona: Ariel, 1989. Print. Letras E Ideas, Instrumenta.
- Selden, Raman., et al. *La teoría literaria Contemporanea*. Trad. Juan Gabriel López Guix. Barcelona: Ariel, 1987. Web. 22 Dec. 2017.
- Sierra, Ernesto. "Nancy Morejón: soy una criatura de la Revolución." *Intervención de Nancy Morejón en el acto de conmemoración del 50 Aniversario del discurso "Palabras a los intelectuales" de Fidel Castro*. 2 July. 2011. Web. 26 Oct. 2017.
- "Swing". Def. 3. *Diccionario de la lengua Española: edición tricentenario*. Madrid: Real Academia Española, 2017. Web. 21 Jan. 2018.
- Tillis, Antonio. "Postcolonial Pilgrimage: Toward an Afro-Cuban Identity in the Poetry of Nancy Morejón." *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature* 36.4 (2003): 65-79. Web.
- Van Norman, William C., Jr. "Shade-Grown Slavery: Life and Labor on Coffee Plantations in Western Cuba, 1790–1845." Order No. 3190320 The University of North Carolina at Chapel Hill, 2005. Ann Arbor: ProQuest. Web. 25 Dec. 2017.
- "Volcán". Def. 2. *Diccionario de la lengua Española: edición tricentenario*. Madrid: Real Academia Española, 2017. Web. 21 Jan. 2018.
- Waugh, Patricia, ed. *Literary theory and criticism: An Oxford guide*. Oxford University Press on Demand, 2006. Web. 21 Jan. 2018.
- West-Durán, Alan. "Nancy Morejón: Transculturation, Translation, and the Poetics of the Caribbean." *Callaloo*, vol. 28, no. 4, 2005, pp. 967–976. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/3805572
- Wikipedia contributors. "Swing (jazz performance style)." *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Wikipedia, The Free Encyclopedia, 19 Jan. 2018. Web. 21 Jan. 2018.
- Yépez, Michelle. "Las características del folclore de Cuba." *Slideshare.net*. 7 Jan. 2014. Web. Dec. 2016.
- Yun, Lisa. *The Coolie Speaks: Chinese Indentured Laborers and African Slaves of Cuba*. Temple University Press, 2008. ProQuest Ebook Central.
- Zurbano, Roberto. "El triángulo invisible del siglo XX cubano: raza, literatura y nación." *Temas* 46 (2006): 111-123. Web. 7 Oct. 2017.

