

Miriam Alves y Nancy Morejón: Dos caminos poéticos hacia la conciencia negra

Dionisio Márquez Arreaza - UFRJ

RESUMEN: En este trabajo analizo la relación entre expresión afrofemenina y la realidad editorial en la poesía de la brasileña Miriam Alves y la cubana Nancy Mojerón. La relación entre apoyo institucional, actividad editorial y discurso poético ponen a prueba interpretaciones meramente textual-simbólicas de aquella expresión. En efecto, los contextos editoriales de Cuba revolucionaria y Brasil posdictatorial revelan variaciones cualitativas a la hora de analizar los textos poéticos y sus formulaciones ideológicas.

Palabras claves: Poesía, afrofemenino, institución, publicación.

ABSTRACT: In this article, I analyze the relationship between Afro-feminine expression and editorial reality in the poetry of the Brazilian Miriam Alves and the Cuban Nancy Morejón. The link between institutional support, editorial activity and poetic discourse defies interpretations merely based on the textual-symbolic value of that expression. Indeed, the editorial contexts of Revolutionary Cuba and Post-Dictatorship Brazil reveal qualitative variations in the analysis of the poetic texts and their ideological formulations.

Keywords: Poetry, Afro-feminine, Institution, Publication.

A través de una lectura conjunta de poesías de Miriam Alves (São Paulo, 1952) y Nancy Morejón (La Habana, 1944) es posible entablar un diálogo de semejanzas y diferencias de lo que representa para cada poeta ser y escribir como descendientes africanas y como mujeres en el Brasil y Cuba de los últimos 30 años. Sea por ubicación regional o por sensibilidad diaspórica, respectivamente, ambas poetisas “caribeñas”¹ se encuentran no sólo en circunstancias históricas y políticas precisas sino también abordando, al decir de Alves, “a especificidade dentro da especificidade” (1995, p. 8). Ser negra, al mismo tiempo lo negro y lo femenino, arroja una doble especificidad o una doble lucha social en la expresión poética. Asimismo, la lectura de estas poetisas despierta junto con las ideas de color y de historia, las condiciones editoriales. Dicho en una interrogante: ¿cuál ha sido el apoyo institucional que dio a luz los contenidos poéticos de cada poeta?

Aunque la distancia en el ciclo vital, por decirlo de alguna forma, entre las escritoras es de casi una década, varios asuntos, en semejanza y diferencia generacional, unen su expresión poética y diaspórica. Dentro del alcance colectivo, urge la relación entre los temas de las poesías y la realidad social del presente histórico. Entre otros temas: los problemas sociales de los oprimidos y oprimidas, la política institucional y la actitud frente a la creencia religiosa. Dentro del alcance individual, urge la definición no reductiva de la conciencia afrofemenina en cada entorno cultural. Entre otros temas: qué significa ser negra, la construcción retrospectiva de la historia transatlántica dentro del marco institucional del país de cada poeta. De lo individual a lo colectivo debe entenderse una relación inseparable. Márcio Barbosa, en su introducción al decimoséptimo *Cuadernos negros*, señala que “o autor [trabalha] [...] com sua subjetividade e com suas habilidades individuais [...], na verdade, alguma coisa que encontra significação na vida coletiva” (1994, p. 15). Así, como veremos, la representación sobre el pasado y el presente del negro y la negra se relacionan mutuamente con la realidad del pobre en el Brasil de la dictadura en 1978 y la subsiguiente posdictadura propiamente a partir de 1985 y con los cambios sociales de la Revolución cubana a partir de 1959.

Una diferencia fundamental de la realidad social entre Alves y Morejón es la situación política en relación con los cambios de gobierno. En el poema “Amor, Ciudad Atribuida” (1967) dedicado “al lector, compañero”², canta la poeta cubana: “aquí diré las olas de la costa y la Revolución” (MOREJÓN, 1985, p. 20). Con pleno apoyo institucional y cultural del gobierno revolucionario de Cuba, Nancy Morejón será respaldada por casas editoriales como Casa de Las Américas (creada en 1959) y el Instituto Cubano del Libro, entre otras. Es de suma importancia notar que quien la da a conocer en el panorama de las letras cubanas fue Nicolás Guillén, quien desde 1930 venía críticamente cantando la realidad social cubana tanto republicana como revolucionaria y que en 1961 es nombrado presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Bien diferente es el poco apoyo institucional con que Alves irrumpe en el panorama de literatura brasileña.

Dos años antes del término de la dictadura, en el poema “Pés atados corpo alado” canta Alves: “Não...Não...Não...posso/ mãos atadas/ pés acorrentados/ sinto todas as vontades/ todas/ humanas/ desumanas/ morais/ iguais/ desiguais/ adversas ou não” (1983, p. 17). Al final de esta primera estrofa, la voz lírica se siente excluída más allá de que las voluntades sean adversas o no. Esta total soledad de la voz, obtiene claros indicios en la emergencia editorial de la expresión afrobrasileña. Como se verá, tanto los contenidos de los poemas como la dificultad de publicación muestra la difícil realidad de la expresión afrobrasileña, y específicamente, afrofemenina. Mientras Nancy Morejón desarrolla su obra con total apoyo institucional, el caso de la poeta afrobrasileña Miriam Alves, como sólo un ejemplo, comienza su presencia editorial con el apoyo del grupo Quilombhoje cuyo propósito es la creación, divulgación y distribución

de la expresión de la comunidad afrobrasileña. Formado en 1978, los *Cadernos negros* de Quilombhoje no pudieron ser co-editados hasta 1994. Luego de 16 años de difícil y “heroica” supervivencia editorial, la casa co-editora Anita Garibaldi expresa para la edición decimoséptima de *Cuadernos*:

Durante todo este tempo eles publicaram, por conta própria, volumes alternados de poesia e de prosa. Saíram modestas, *distribuídas pelos membros do próprio grupo*, que se encarregavam também da venda e divulgação. O fato bem demonstra uma militância quase heróica, se levarmos *em consideração as dificuldades materiais que envolvem a publicação de um livro no Brasil em tais circunstâncias*. É por isto um painel respeitável da produção dos jovens poetas e prosadores negros e um testemunho das suas posições literárias e ideológicas (MOURA, 1994, p. 9) (énfasis añadido).

“Tais” circunstancias son no sólo materiales, sino también culturales social y racialmente. Quilombhoje viene a presentar no sólo las voces de esta y otras poetas, sino una alternativa al *a*-precio por parte de la política editorial y los circuitos literario-mercantiles brasileños. Su presencia misma es razón de una exclusión, consciente o inconscientemente, existente para estas voces. En el mismo número mencionado de *Cuadernos*, Márcio Barbosa opina:

Os caminhos trilhados nessa busca apresentam-se invariavelmente cheios de pedras, como é de se esperar numa sociedade na qual as iniciativas nascidas na comunidade afro-brasileira acham *ressonância e apoio em um número pequeno de pessoas e instituições* (1994, p. 13) (énfasis añadido).

En 1988, Alves tuvo oportunidad de encontrar en la crítica “oficiosa” de literatura nacional, las actitudes y políticas de aquella falta de apoyo institucional al notar:

Expressões exóticas academicistas [¿las de la crítica “oficial”?] com os quais nos impingem quando nos expressamos, na tentativa de excluir e colocar a parte da estética nacional o elemento capaz de *balançar as identidades pseudo parternais e democráticas* (1994, p. 8) (énfasis añadido).

Más aún, Alves señala cómo aquellas expresiones califican la expresión afrobrasileña en términos de “digressões sobre bichinhos de estimação” excluyéndolas del panorama de las letras brasileñas (1994, p. 6). De modo que si relacionamos las luchas de su poesía con los titánicos esfuerzos editoriales del grupo Quilombhoje, se revelará una misma causa de lucha: hacerse presente en la literatura (y crítica) nacional, y crear y crear conciencia sobre la realidad del negro y la negra como identidad reconocible en y del Brasil.

La relación entre la poesía y la institución está también ligada al discurso de resistencia no sólo de la voz poética, sino de la colectividad en la que esta se enmarca. Durante aproximadamente los primeros 20 años de Revolución cubana, quizá el elemento más recurrente del discurso de autonomía nacional en la literatura cubana sea el rechazo hacia las prácticas económicas capitalistas, específicamente, aquella de los Estados Unidos, lo cual se extiende a aspectos culturales de este poderoso país. En poemas “Freedom Now” y “En el País de Vietnam”, de la década de los 70, Nancy Morejón poetiza el discurso antiimperialista y desde esta retórica, como lo hubiera hecho Guillén en el poemario *Tengo* (1964), afianza la autonomía nacional. Con la dedicatoria “A la lucha de los negros en los Estados Unidos, al SNCC” en “Freedom Now”, canta Morejón:

[E]n el sur de los Estados Unidos
se fabrican [...]
televisores escuelas *democráticas* [sic]

se celebra Halloween en Estados Unidos
hay también Alabama Mississippi
[...]
ciudades misteriosas llenas de gente

que lincha negros y pisa cucarachas

cualquier vaca sureña exclamaría orgullosa:

en estos tiempos de coca-cola
fuerza nuclear y conferencias internacionales
vale mucha más mi leche
que el semen de un estudiante negro (MOREJÓN apud MÁRQUEZ, 1974, p. 206).

Encarnando en una bestia la voz imperial estadounidense, Morejón crítica al racismo sureño de los Estados Unidos haciendo una cadena simultánea de referencias: la casería de brujas (Halloween), los sureños estados de Alabama y Mississippi, y la “fertilidad económica” de una vaca frente a la virilidad de un estudiante negro. La celebración de “casería de brujas” posiblemente pueda asociarse no sólo a la “casería” de negros, sino también a la “casería” ideológica del mccartismo durante las décadas de los 50 y los 60. La cuestión del racismo y el “estudiante negro” tiene como referentes, sin duda, el asesinato del muchacho negro Emmett Till en agosto de 1955 y el célebre caso legal “Brown vs. Board of Education”. Así, aunque haya una crítica a favor de la situación de resistencia social del negro estadounidense, Morejón no llega a identificarse horizontalmente con sus problemas, ya que, siguiendo el discurso oficial del gobierno revolucionario, la causa del malestar del negro estadounidense (el racismo del sur) ha sido “cancelado”, “neutralizado” por la política social cubana.

De lo interno de los Estados Unidos al panorama bélico internacional, en “El País de Vietnam”, Morejón canta:

Esta gaviota vuela sobre el eterno cielo de Hanoi,
como antes volaba el agresivo B-52
[...]
Oh, claro Vietnam, si cae la bomba sobre el mar
Lleva tu árbol y tu escudo hasta la puerta del país.
Ciérrala firme.
Y si regresan—no sé, ¿quién sabe?—,
Sobre el muro de oro,
Que el invasor perezca, pérfido, junto al río (1985, p. 56).

Las distintas intervenciones, no sólo la vietnamita, conforman esta línea crítica en Morejón. En estos últimos dos poemas comentados, Morejón asocia el elemento antiimperialista (crítica al capitalismo estadounidense como sistema económico) al problema racial interno de los Estados Unidos y el problema social a nivel mundial; es decir, más allá de los asuntos internos de Cuba. Por ejemplo, la participación cubana en la guerra angolana. Con la crítica a estos elementos ajenos a la cultura cubana, Morejón desea resaltar los logros de la Revolución cubana en esas mismas áreas. Desea diferenciar, por un lado, las relaciones raciales de los Estados Unidos de la valorización pretendida de la africanía, de una cultura cubana “integrada” y multirracial; y por otro, diferenciar la calidad de participación en conflictos internacionales, por ejemplo la presencia cubana en la guerra angolana, contribuyendo a su liberación y a la creación de independencias económicas frente a los países más poderosos. Finalmente, en el poema “Amor, Ciudad Atribuída” la defensa al régimen revolucionario significa la defensa al negro cubano:

[A]quí diré las olas de la costa y la Revolución
aquí la poesía llega con una lanza hermosa para sangrarme el pecho
[...]
quién soy

que voy de nuevo entre las calles, entre *orichas* [sic],
entre el calor oscuro y corpulento,

entre los colegiales que declaman Martí,
entre los automóviles, entre los nichos, entre mamparas,
entre la Plaza del pueblo, *entre los negros*, entre guardacantones,
entre los parques, entre la ciudad vieja, entre el viejo viejo Cerro,
entre mi Catedral, entre mi puerto (1985, p. 20-22) (énfasis añadido).

Son varias las referencias en este poema: la raza y cultura negra (i.e.: “oricha” afrocubano), el ícono nacional e ideológico de Martí, espacios públicos como la “Plaza” y la “Catedral”, son todos elementos retóricos que refuerzan, para y por la raza negra, la autonomía nacional en Morejón. La situación posdictatorial en el Brasil, pintará otras retóricas en torno a la cuestión racial. Si bien se había salido de una dictadura militar de derecha, la entrada a la democracia distaba aún de erradicar los problemas sociales y raciales a que los 80 daba inicio. La emergencia de la conciencia negra en El Brasil se sitúa en la situación de opresión social neocolonial de los países latinoamericanos como la de Cuba prerrevolucionaria. La ideología bipolar no es la que nutre el movimiento de concienciación negro en El Brasil. A diferencia de la tensión ideológica entre Cuba y Estados Unidos en Morejón, la conciencia negra en Alves critica las injusticias domésticas encontrando en la lucha racial estadounidense un aliado elemento retórico, como lo poetiza en el poema “Genegro:”

Gemido de negro

Não é poema

é revolta

é xingamento

[...]

Gemido de negro,

é acampamento de sem-terra no cerrado

é o punho que se fecha em *black power* (2002, p. 124) (énfasis añadido).

Aún para el año 2002, el histórico movimiento afroestadounidense “black power” sirve de tema a poetizar para Miriam Alves. Más que una referencia de antigüedad, el importante movimiento “black power” era referencia para el público (afro)brasileño desde los años setenta a través del consumo de los media estadounidense. De los “Black Panthers” a James Brown, la industria cultural brasileña se nutrió de la imagen para consumo del negro proveniente de los Estados Unidos; por ejemplo la reapropiación del estilo ‘funk’ en grupos como el Gerson King Combo. Sin embargo, fuera del producto consumible, las

ideas del movimiento negro estadounidense encontraron eco diaspórico en la expresión afrobrasileña; asunto tratado diferente, retóricamente, en Morejón.

Tanto Morejón como Alves nos hablan de la especificidad de ser negro, pero se puede apreciar que la retórica varía por lo que esta especificidad, como cualquier discurso cultural, es constructivo y no esencial. Es decir, ser negro no comprende una humanidad *esencialmente* distinta. Sin embargo, el peso específico de las condiciones de vida que históricamente trazamos de la situación colonial y la esclavitud hasta la actual pobreza de masa, marcan notable diferencia en la afirmación de ser negro en la primera década del siglo veintiuno y en la contemporaneidad de las obras estudiadas. Tal como lo vio Frantz Fanon en su libro *Piel negra, máscaras blancas* (1952), el esfuerzo de reconocerse como negro es el colosal esfuerzo de la desalienación. Reconocer como origen histórico y problemático o “maldito”—al decir de Fanon—de saberse negro, la mirada “otra” del blanco desde su posición de poder en la situación colonial hasta las “formas” que llegan a tener en la modernidad durante el siglo XX.

La desalienación y el proceso de concienciación, comenta Carolyn R. Durham, a través de la adquisición del alfabeto, son primero cuestión racial y luego económica (1995, p. 21). En efecto, una distinción importante entre Cuba revolucionaria y el Brasil posdictatorial es el índice de analfabetismo, en Cuba casi nulo y en el Brasil aún problema masivo. Por ello, junto con el acceso de la educación gratuita en todos sus niveles en Cuba, es que en la poesía de Morejón la Revolución y la reivindicación social (del negro, del oprimido) se mueven en la misma retórica de identidad. En Alves, por el contrario, es un síntoma de desequilibrio social común a la cotidianidad afrobrasileira que además causa crítica no constructiva del trabajo de Alves como poeta afrofemenina, como en seguida se verá. En este sentido, señala Carolyn R. Durham que: “Black women who write are often perceived as unrepresentative of the masses, which explains the tendency to disregard their works and the attitudes they reflect” (1995, p. 21). La escritora afrobrasileña Rosali Nascimento observa el problema desde el punto de vista de aquella masa y apunta que por causa de: “[...] [O]s perniciosos submundos das senzalas contemporâneas e a possibilidade da verticalidade social de uma negra formada nos bancos universitários” y complementa Alves: “[Aquello] explica em parte a ausência de mulheres negras escritoras e dificulta o surgimento e a aglutinação desta fala na literatura atual” (1995, p. 10). Además de la dificultad de un pequeño grupo de escritoras que se expresan junto con y para una masa de otras mujeres (que no sólo no saben expresarse sino que no saben que *pueden* representarse), se vislumbra la polémica de eventos literarios donde una y otra escritora debe difícilmente justificar la existencia de todas (1995, p.12).

Para el caso brasileño ser negra implica no sólo las afirmaciones y negaciones en aras de una emergencia de conciencia racial, sino también de la segunda especificidad de los roles usualmente otorgados a lo femenino. Para el caso cubano, desde el apoyo institucional en una población lectora, la originalidad literaria para Morejón: “proviene de mi condición de mujer y de mi condición negra”. Quizá el ejemplo más posiblemente “simétrico” lo encontremos en la lectura comparada de “Mujer negra” de Morejón y “Cenários” de Alves.

En “Mujer negra” se hace siete recorridos estróficos del pasado al presente del negro en Cuba. Cada estrofa está intercalada con un verso, especie de pausa, que corta el ritmo de cada recorrido histórico que representa una escenario en la vida del negro. Con una estrategia semejante, “Cenários” constituye tres recorridos estróficos del pasado al presente del negro en el Brasil. Cada estrofa tiene un subtítulo que,

como en “Mujer negra”, hace las veces de una pausa o cesura, que críticamente poetiza casa “escenario”. En ambas, el pasado del esclavo es un sufrimiento infinito, pero será el final lo que marcará la diferencia retórica de la construcción de la conciencia negra. Antes de desarrollar las tomas diferentes de significación en el final de ambos poemas, revisemos la representación del pasado colonial y prenatal. Morejón, en la primera estrofa, canta: “Acaso no he olvidado ni mi costa perdida, ni mi lengua ancestral/ Me dejaron aquí y aquí he vivido/ Y porque trabajé como una bestia,/ aquí volví a nacer” (1985, p. 200). A través del “olvido transatlántico” de la(s) cultura(s) africana(s) específica(s), se arriba a las condiciones inhumanas del sistema esclavista que determinarán la vida del negro; naciendo así su impuesta y “postiza” realidad. Este olvido será la raíz de la alienación total que vivirá el descendiente de africano en América y, en este poema específico, en Cuba.

Luego de la larga noche del movimiento transatlántico, canta Alves: “Sussuro melodias/ ouço blues no campanário/ A Igreja da Consolação/ Não consola os de torsos nus/ olhos esbugalhados/ barrigas vazias”, en su primera estrofa: o “Cenário Natural” (2002, p. 126). El lamento de “los de espaldas desnudas” encuentra eco en el espacio de la “iglesia” y la “consolación”, llevando al enajenado negro a descargar sus penas, además, en la institución religiosa del otro, implícitamente el descendiente del “blanco colono”. Es bien conocido que esta asimilación cultural entre la cultura africana y la europea no se llevó a cabo sólo bajo una lógica de aculturación, sino en verdadero proceso de transculturación, según la concepción del etnólogo cubano Fernando Ortiz, donde hay un selección y síntesis de ambas culturas, aún con una jerarquía desigual y violenta (1983, p. 87). De vuelta al poema de Alves, el negro desconsolado, desvestido y mal nutrido, arrancado de sus orígenes y bajo el signo de la alienación, volverá a nacer en la colonia hasta la actualidad, nuevamente llevando al enajenado negro a identificarse, a nivel individual, con el hogar o la plantación del amo, y a nivel colectivo, con la naciente noción de localidad, luego de nación. Algo semejante acontece en Morejón y así lo canta: “Ésta es la tierra donde padecí bocabajos y azotes / [...] Yo misma traje piedras para edificarlo, / pero canté al natural compás de los pájaros nacionales” (1985, 200).

Luego de la situación colonial, el negro comienza a sentirse no sólo mano de obra, sino también como sujeto de identidad local. Esta contradictoria experiencia, de ser y no ser, de pertenecer o no pertenecer, es la afirmación y la negación que Alves teoriza en los siguiente términos:

[...] [A] fala negra enuncia-se, desde: “*Eu sou*”, “*Eu gostaria ser*”, “*Eu sou doa a quem doer*”, “*Não sou* porquê dói”, “*Não sou* porquê não é bom mexer nisso”, “*Não sou* porque arte e questões raciais não se misturam”, “*Não sou* para não ofender ninguém” (1995, p. 5) (énfasis añadido).

Y continúa:

[...] Porém encobrir visões, não significa que os elementos *embarcam juntos, ao contrário rebelam-se nas experiências do cotidiano* onde são praticadas violências explícitas e veladas com os mesmos requintes dos massacres, das correntes, dos infanticídios, do estupro de mulheres e crianças negras somados ao cerceamento do acesso aos recursos que possibilitem uma vivênia [sic] mais digna. Este cenário de horrores vai povoar nossos versos e prosas demonstrando a realidade num reverso do paraíso apregoado (1995, p. 6) (énfasis añadido).

Desenmascarada la alienación social, racial, incluso lingüística—el difícil “(não) sou”—y cultural respecto a la imagen “seudo parteralista-democrática” (ALVES, 1995, p. 8), en la expresión afrobrasileña no se debe dudar de todos los supuestos o mitos en torno a la raza y la realidad social

creados por la facción dominante de la sociedad, tanto del presente como del pasado. Este esfuerzo de desalienación se aprecia críticamente en el último “cenário”, titulado “Retirante da vida”, de poema que he venido comentando; “É janeiro/ O rio soma suas águas às das chuvas/ Juntos correm enxurradas/ Longe dali é novembro de estradas/ Tanto caminhar destinos/ Morreu de água, fugindo para não morrer de seca” (2002, p. 127). Más aún, la crítica a las condiciones de vida del negro en Alves, llega a más. Mientras Morejón canta sobre un pueblo cubano luego de una “revolución del pueblo”, a modo de metanarrativa marxista, los poemas de Alves “Assalto” y “Sem”, haciendo alguna alusión al problema y movimiento “Sem-terra”, parece acercarse a este anhelo de un movimiento social (¿revolucionario? ¿contracultural?) capaz de transformar las miserias de la realidad social que se vive. Canta Alves en “Sem”:

[...] Neste espaço polido, poético, político
a olho nu sou:
sem-teto
sem-terra
cidadão sem
três vezes sem
[...]

Broto resistente (ALVES, 2002, p. 129) (énfasis añadido).

En “Assalto”, canta:

[...] Filhos concebidos
vingarão a sorte dos que morreram
in-terra-idade (ALVES, 1994, p. 43) (énfasis añadido).

Ambos poemas crean una relación entre los individuo (ciudadanos, niños) y la tierra donde *debería* primar los objetos-posesiones-derechos sin la preposición “sem” o el prefijo “in”. Esta carencia espiritual y material del pueblo en Alves aún siquiera en la religión puede encontrar ningún tipo de alivio, aspecto que retomaré luego.

Mientras que este “cenário” o escenario puede leerse como la aguda pobreza material de la comunidad negra brasileña contemporánea, aquí me interesa contextualizar esa voz individual de presente con la idea de colectividad histórica. Desde este ángulo interpretativo, me propongo encontrar las semejanzas históricas y diferencias contemporáneas entre los último dos poemas comentado de ambas poetas, al mismo tiempo haciendo referencia al poema de Alves “Palavras” (1988).

En el final del “Cenários”, la crítica de Alves aún reclama los problemas materiales, de educación y alimentación que distan mucho de erradicarse en el presente y oponerse a la desigualdad histórica frente a la clase media-alta, generalmente “blancos”, racial y socialmente, como vimos más arriba. En el poema “Palavras” esta crítica se vuelve extensiva no sólo a la especificidad racial sino de género. Canta Alves: “Procuo-as [palavras] no sorriso de satisfação da mulher grávida e vou encontrá-la no seu temor do futuro” (1995, p. 170). Aquí se trata específicamente de la expresión afrofemenina. En el final del poema “Mujer negra” de Morejón, las injusticias y desigualdades son canceladas por el triunfo de la Revolución:

Sólo un siglo más tarde,
junto a mis descendientes,
desde una azul montaña,

bajé de la Sierra

ahora acabar con capitales y usureros,
con generales y burgueses.
Ahora soy: sólo hoy tenemos y creamos.
Nada nos es ajeno.
Nuestra es la tierra.
Nuestros el mar y el cielo.
Nuestras la magia y la quimera.
Iguales míos, aquí los veo bailar
Alrededor del árbol que plantamos para el comunismo.
Su pródiga madera ya resuena (1985, p. 202) (énfasis añadido).

Aquí el desenlace final del negro se proclama desenajenado con un “soy” de identidad autónoma que se funde con un “nosotros” igual al colectivo que avala la Revolución. Las expresiones de ser, para la actualidad y posiblemente en sentido histórico, son así opuestas en los textos de Alves y Morejón. Más aún, en el poema “Negro” de Morejón, este sentir revolucionario en “nosotros”, se hace sentir con clara resonancia:

Tu pelo,
para algunos,
era diablura del infierno;
[...]
Otros afirman que tus palos de monte [práctica religiosa afrocubana]
nos trajeron ese daño sombrío
que no nos deja relucir ante Europa
[...]
a ese ritmo imposible
de los tambores inenaburables
[...]
*Nosotros amaremos por siempre
tus huellas [...]* (1985, p. 72) (énfasis añadido).

Sin embargo, considerando, como mencioné antes, el apoyo institucional para cada poeta, son visibles las relaciones políticas en el discurso poético, de forma patente en Morejón. Si como ha dicho Alves, ninguna poeta puede ser la portavoz de la expresión afrofemenina, pues no debemos idealizar a Morejón como única voz original y genuinamente afrofemenina de la isla. En este sentido, el polémico asunto de la desaparición del revolucionario Camilo Cienfuegos³, abre críticas de Morejón para con la Revolución. En su poema “Mitologías”, canta Morejón:

[...] [S]e tragaron el aire de Camilo
[...] Pero, ¿dónde encontrar su barba fina [...],
[...] ¿cómo apretar su firme mano? [...]
[...] ¿dónde posar sus ojos? [...]
[...] a la intemperie
sobre este mar de mitologías (1985, p. 34).

La desaparición de Camilo despertó dudas sobre el manejo de las diferencias internas dentro de la política revolucionaria, que también se plantearon, en su momento, en relación al Che. Sin embargo, “Mitologías” no es disidente recordando, por disidencia, las *Palabras a los intelectuales* de Castro en 1961: “Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada” (1961, p. 11). Desde la oficialidad, Morejón deja un espacio, una grieta, para la crítica, aún cuando su actividad editorial se inserte armoniosamente dentro del apoyo oficial del gobierno cubano a la literatura.

Resulta paradójico que mientras en Cuba Morejón encuentra la originalidad de su escritura en ser negra con respaldo cultural-editorial oficial en un contexto de censura orgánica a la disidencia propiamente política; en el Brasil de la posdictadura, la reapertura democrática de la cultura mantiene, al margen de la élite literaria, la formulación ontológico-histórica (“eu sou”) y la difusión editorial de la voz afrobrasileña y, más todavía, afrofemenina (“eu sou negra”) de grupos cultural-editoriales como Quilombhoje.

La afirmación sociorracial de ambas poetisas es muy diferente, si bien comparten la crítica diaspórica a las contradicciones de sociedades excoloniales y posesclavistas que luego fueron objeto de la influencia neocolonial, entre otras potencias, de la de los Estados Unidos. La explicación de tal coyuntura política trasciende mi análisis del texto poético, afrodescendencia y relaciones editoriales. Sin embargo, la expresión afro parece distinguir entre la cubana *revolución consumada* donde el negro se representa a través de la cultura oficial y la brasileña *contracultura posible* donde el negro lucha contra la cultura oficial (más allá de construcciones simbólico-nacionales como la samba); y en donde la oposición revolución/contracultura aborda la tensión tanto de la crítica interna a un sistema político-cultural dado (hegemonía nacional), como de la crítica externa a la situación neocolonial en términos político-culturales (hegemonía internacional).

Tal distinción se enfatiza a través del nítido contraste entre ambas poetisas en el uso del referente afroestadounidense, para enfatizar bien la resistencia (alusión de Alves al *Black Power*) o bien la discriminación (alusión al Sur estadounidense en Morejón). Y a través de la construcción victoriosa del negro dentro del imaginario colectivo en Morejón y la visión dolorosa en Alves del negro al margen, aislado y silencio que aún hoy padece el afrobrasileño. La semejanza y la diferencia aquí estudiadas de la formulación ideológica y el acceso a publicación parecen ser sintomáticos de la heterogeneidad, o mejor, la contrariedad, de los caminos poéticos hacia la conciencia negra y la afirmación del negro de América.

Notas

¹ Tal vez resultaría tautológico afirmar la “caribeñidad” de Morejón, apenas tomando en cuenta su región cultural. Sin embargo, es interesante notar que a Miriam Alves se la ha invitado a participar en eventos que convidan escritores “caribeños”.

² El vocablo “compañero” tiene una fuerte carga semántica a favor de la Revolución cubana.

³ Junto con Ernesto “Che” Guevara y Fidel Castro, Camilo Cienfuegos fue la tercera figura más “expuesta” de la Revolución de 1959. Se ha especulado políticamente en relación a la desaparición del avión en donde viajaba a La Habana en aquel año.

Referências

ALVES, Miriam. Enfim...Nós: Por quê? In: DURHAM, Carolyn R. *Finally Us. Contemporary Black Brazilian Women Writers*. Colorado Springs: Three Continents, 1995, p. 5-15.

---. Genegro. In: RIBEIRO, E.; BARBOSA, M. (Org). *Cadernos Negros 25*. São Paulo:

Quilombhoje, 2002, p. 124-7.

---. Miriam Alves. In: BARBOSA, M. (Org). *Cadernos negros 17*. São Paulo: Quilombhoje/Anita Garibaldi, 1994, p. 39-51.

---. *Momentos de busca*. São Paulo: [s.l.], 1983.

BARBOSA, Márcio. Introdução. *Cadernos negros 17*. São Paulo: Quilombhoje/Anita Garibaldi, 1994, p. 13-17.

CASTRO, Fidel. *Palabras a los intelectuales*. La Habana: Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 1961.

DURHAM, Carolyn Richarson. Miriam Alves. In: DURHAM, Carolyn R. (Org.). *Finally Us. Contemporary Black Brazilian Women Writers*. Ed. Carolyn R. Durham. Colorado Springs: Three Continents, 1995, p. 163-87.

---. The Beat of a Different Drum: Resistance in Contemporary Poetry by African-Brazilian Women. *Afro-Hispanic Review*, Nashville, v. 14, n. 2, Fall, p. 21-26, 1995.

FANON, Frantz. *Piel negra máscaras blancas*. La Habana: Instituto del Libro, 1968.

MÁRQUEZ, Roberto. Nancy Morejón. In: *Latin American revolutionary poetry*. New York: Monthly Review Press, 1974, p. 200-207.

MOREJÓN, Nancy. *Cuando la isla duerme como una ala*. Kathleen Weaver (Trad.). San Francisco: Black Scholar, 1985.

MOURA, Clóvis. Apresentação. In: BARBOSA, M. (Org). *Cadernos negros 17*. São Paulo: Quilombhoje/Anita Garibaldi, 1994, p. 9-11.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. 1940. La Habana: Ciencias Sociales, 1983.