

UNA VOZ ATRAVESADA: EL VIAJE POÉTICO DE NANCY MOREJÓN AL APARTHEID SUDAFRICANO¹

VOICES THAT CROSS OVER: ON THE POETIC JOURNEY OF NANCY MOREJÓN IN APARTHEID SOUTH AFRICA

Cynthia Gabbay
Universidad Hebrea de Jerusalén
cynthia.gabbay@mail.huji.ac.il

∞ RESUMEN

∞ PALABRAS CLAVE

Discursos anti-*apartheid*
Cuba
Latinoamérica
Nancy Morejón
Intertextualidad

El artículo examina la circulación de discursos contra el apartheid sudafricano (1948-1990) en el ámbito literario y cultural en Cuba y Latinoamérica, tomando como caso de estudio dos textos de la autora afro-caribeña Nancy Morejón: el poemario Baladas para un sueño (1989) y el ensayo-crónica “Viaje a Suráfrica” (1995). Dichos textos prácticamente no han recibido, hasta ahora, ninguna atención por parte de la crítica. El artículo contextualiza, novedosamente, el movimiento cultural internacionalista anti-apartheid, en su relación con la cultura decolonial cubana y latinoamericana. El análisis de texto se centra en un estudio intertextual pertinente e identifica un campo intertextual compuesto por discursos de resistencia política provenientes de diversos momentos histórico-literarios. Finalmente, el artículo sostiene que las obras mencionadas refuerzan la identidad poética panafricanista de la autora.

¹ Esta investigación ha sido llevada a cabo en el marco del proyecto “Apartheid--The Global Itinerary: South African Cultural Formations in Transnational Circulation 1948-1990”, <<https://www.apartheidstops.com/>>, dirigido por la Prof. Louise Bethlehem y financiado en su totalidad por el Consejo de Investigación Europeo (ERC). Mi incalculable agradecimiento va dedicado a mis compañeras y compañeros de proyecto con quienes compartí una importante ruta esperanzada hacia el conocimiento, y en particular a la Prof. Bethlehem, por su implacable amor por la lucha y la literatura emancipadoras.



∞ ABSTRACT

∞ KEYWORDS

Anti-apartheid discourses

Cuba

Latin America

Nancy Morejón

Intertextuality

*The article examines the circulation of discourses against apartheid in South Africa (1948-1990) in the Cuban and Latin American literary and cultural fields, taking as a case study two texts by the Afro-Caribbean author Nancy Morejón: the collection of poems *Baladas para un sueño* (1989) and the chronicle-essay “*Viaje a Suráfrica*” (1995). These texts have not yet been the object of research. The article contextualizes the anti-apartheid internationalist cultural movement in an innovatory fashion, and its relationship with the Cuban and Latin American decolonial culture. The analytic approach is focused on the study of the intertextuality of these works and identifies an intertextual field composed of radical discourses of various historical-literary moments. The work leads to the conclusion that the texts by Morejón reinforce the author's Pan-Africanist poetic identity.*

Recibido: 16/08/2018

Aceptado: 11/03/2019

El viento, fiero, quebraba
 los almácigos copudos;
 andaba la hilera, andaba,
 de los esclavos desnudos
 José Martí, *Versos simples*

Amo la libertad que es siempre viva
 Nancy Morejón, “*Divertimento*”

Me propongo aquí examinar la circulación de discursos contra el *apartheid* sudafricano (1948-1990) en el ámbito literario y cultural cubano y latinoamericano, tomando como caso de estudio dos textos de la autora afro-caribeña Nancy Morejón: el poemario *Baladas para un sueño* (1989) y el ensayo-crónica “*Viaje a Suráfrica*” (1995). Dichos textos prácticamente no han recibido, hasta ahora, ninguna atención por parte de la crítica, ni tampoco existe un corpus crítico que haya examinado la inclusión de discursos contra el *apartheid* en el continente. El artículo es producto de una investigación colaborativa que examina el modo en que el *apartheid* fue utilizado fuera de Sudáfrica para enmarcar imaginarios políticos. En este contexto, evaluaré la obra de Nancy Morejón dentro del movimiento cultural internacionalista anti-*apartheid*, desde la práctica decolonial cubana y latinoamericana. El análisis de texto se centrará en un estudio intertextual pertinente que identifique un campo intertextual atravesado por discursos de resistencia política provenientes de diversos momentos histórico-literarios.

La tarea decolonizadora de Nancy Morejón no se limita a la escritura ensayística en torno a la naturaleza mestiza y la transculturación de la poesía cubana –véase, por ejemplo, *Nicolás Guillén*,

Nación y Mestizaje (1982a).² Sus poemas en sí encarnan dicha tarea. Ellos son territorios donde se decoloniza el lenguaje al priorizar voluntariamente el *mestizaje poético* o simbiosis de formas y pensamientos subalternos; dicho *mestizaje poético* va a contrapelo y desanda la violencia surtida por los diversos procesos de transculturación desencadenados por la colonia y la esclavitud.³ El análisis de su obra *Baladas para un sueño* (1989) –su poemario menos estudiado–, me invita a la definición del poema de simbiosis formal y conceptual que ofrece un territorio donde la poeta prioriza el encuentro de diversas tradiciones poéticas que atraviesan la voz del/a hablante lírico/a para subrayar y, simultáneamente, producir la comunicación entre realidades aparentemente distantes. En el caso de *Baladas para un sueño*, Morejón dice, desde su castellano caribeño y su identidad afro-hispánica –mediante un lenguaje que impone no sólo una posición estética determinada, sino también, política (Kutzinski 1983)–,⁴ la existencia sudafricana del *apartheid*. Ello, a pesar de que este vocablo –imaginado por Jacques Derrida como “la última palabra del racismo” (Saura y Pignon-Ernest 1983: 11-35)– se destaca, allí, precisamente por su intrigante ausencia.

Esta obra, así como su ensayo “Viaje a Suráfrica” (1995), que aquí es también objeto de estudio, postulan el abordaje de una temática desde géneros bien diferenciados que apuntan a públicos diversos; los poemas, en su edición cubana, interpelaron al público local, y el ensayo para

² La noción de *mestizaje* sobre la cual Nancy Morejón teje su poética deriva de la propuesta por Nicolás Guillén que aplica las perspectivas culturales de raza a la poesía criolla cubana. Dice Guillén en su prólogo a *Songoro Cosongo* (113) de 1931: “Diré finalmente que estos son unos versos mulatos. Participan acaso de los mismos elementos que entran en la composición étnica de Cuba, donde todos somos un poco níspero. [...] La inyección africana en esta tierra es tan profunda, y se cruzan y entrecruzan en nuestra bien regada hidrografía social tantas corrientes capilares, que sería trabajo de miniaturista desenredar el jeroglífico. // Opino por tanto que una poesía criolla entre nosotros no lo será de un modo cabal con olvido del negro. El negro –a mi juicio– aporta esencias muy firmes a nuestro coctel. Y las dos razas que en la Isla salen a flor de agua, distantes en lo que se ve, se tienden un garfío submarino, como esos puentes hondos que unen en secreto dos continentes. Por lo pronto, el espíritu de Cuba es mestizo. Y del espíritu hacia la piel nos vendrá el color definitivo. Algún día se dirá: ‘color cubano’” (Guillén 1974). Mediante el análisis intertextual, propongo aquí desentrañar el *mestizaje* voluntario de voces y formas que constituyen la poética de la autora y que exceden la propuesta de Guillén más allá del ámbito nacional.

³ Fernando Ortiz, quien propulsó el estudio sociológico de la *transculturación* al acuñar el neologismo en *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar* (1940), define el fenómeno como una síntesis de diversos procesos culturales originados en la violencia: “Hemos escogido el vocablo *transculturación* para expresar los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas transmutaciones de culturas que aquí se verifican [...] La verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones. // Primero la transculturación del indio paleolítico al neolítico y la desaparición de éste por no acomodarse al impacto de la nueva cultura castellana. // Después, la transculturación de una corriente incesante de inmigrantes blancos. Españoles, pero de distintas culturas y ya ellos mismos *desgarrados*, [...] y transplantados a un Nuevo Mundo [...]. Al mismo tiempo, la transculturación de una continua chorrera humana de negros africanos, de razas y culturas diversas [...]. Todos ellos arrancados de sus núcleos sociales originarios y con sus culturas destrozadas, oprimidas bajo el peso de las culturas aquí imperantes, como las cañas de azúcar son molidas entre las masas de los trapiches. [...] Y cada inmigrante como un desarraigado de su tierra nativa en doble trance de desajuste y de reajuste, de *desculturación* o *exculturación* y de *aculturación* o *inculturación*, y al fin, de síntesis de *transculturación*” (2002: 254-5).

⁴ A este respecto dice Vera Kutzinski: “Although Morejón’s insistence on the term ‘afrohispanico’ as a most accurate description of Cuban culture may be brushed off as political rhetoric or criticized for its apparent, and perhaps inevitable, reductiveness, it helps remind us of the dire need for a more unified and precise terminology especially when dealing with such broad concepts as ‘American culture’, ‘Latin American culture’ or ‘Afro-American culture’. Even more significantly, Morejón’s book, partly because of the intensely ideological tone of her own rhetoric, alerts us to the political connotations of certain terminological constructs and choices and thus to the inevitably political nature of language and of literature” (278).

la revista *Casa de las Américas*, a la internacionalidad hispana. Ambos intervinieron en la realidad política que dio fin a la Guerra Fría, factor histórico que influenció tanto la realidad cubana como la sudafricana. En tanto el poemario transita un viaje puramente intelectual, el desplazamiento físico hacia una geografía distante, tal como lo propone el ensayo, constituye a la autora en mediadora cultural. Desde esta mediación, la poeta propone un “diagnóstico cultural” (Colombi 2004: 16) y social de la Sudáfrica de la transición democrática.

La perspectiva cubana es especialmente de interés, ya que la Cuba revolucionaria jugó un rol clave en Angola tanto en 1975 como en 1987, primero limitando el impulso colonialista sudafricano y luego dando un golpe de gracia contra sus fuerzas militares (Gleijeses 2007; Gleijeses, Risquet y Ramírez 2007; Lorini y Basosi 2009: 238-75). En el prólogo de su último libro, Piero Gleijeses afirma que Fidel Castro le había confesado que su apoyo a Angola se justificaba porque consideraba la lucha contra el *apartheid* como “la causa más bella” (“the most beautiful cause”, 2013: 15). Por su parte, a ojos de los movimientos independentistas y libertadores africanos, Cuba y su cultura revolucionaria brillaban como un signo utópico, estrella que guía del otro lado del Atlántico. Así, no sólo eran admirados los soldados, los y las médicos y maestros cubanos que llegaron al continente africano a partir de los años 70, sino que también la música y la literatura cubana recibieron atención. Véanse, como meros ejemplos, los poemas de Félix Pita Rodríguez y Roberto Fernández Retamar traducidos al inglés como “The Guerrillas arrive” y “For an instant”, respectivamente, publicados en el primer número de la revista cultural de ANC, la dirigencia comunista sudafricana contra el *apartheid*, *Rixaka*, así como el poema de la misma Nancy Morejón “Parque central, alguna gente”, donde la autora aconseja recorrer La Habana:

el que atraviesa en esa forma el parque este mundo la vejiga de la Revolución
tiene que suspirar
y andar despacio y respirar
y andar ligero y suspirar y respirar y andar despacio
y dar toda la vida

rabiosamente
compañeros (1967: 51).

Su canto revolucionario se concatena allí a una serie de poemas de Keorapetse William Kgositsile, quien se habría de convertir en guía durante el viaje de Morejón a Sudáfrica (Berkman y Gabbay 2019).

La circulación del discurso contra el *apartheid* en Cuba y Latinoamérica

Los acontecimientos de relevancia histórica producidos por el régimen del *apartheid* sudafricano (1948-1990) se dieron a conocer en Cuba a raíz de la revolución y de su amplia actividad cultural y transnacional que buscó crear arterias comunicantes con las diversas luchas decoloniales del planeta. Por su parte, los discursos promovidos por el gran movimiento transnacional de lucha contra el *apartheid*, que tuvo como centros importantes a Europa, Estados Unidos y África, fueron asimismo incorporados al discurso de la Cuba revolucionaria como consecuencia de la vital participación de las fuerzas armadas cubanas en la Guerra de Angola; dicha participación fue

decisiva para que el régimen racista de Sudáfrica no se extendiera más allá de sus fronteras. Los discursos contra el *apartheid*, producidos, en una primera instancia, en torno a figuras sudafricanas en el exilio, atravesadas por un *desasosiego* (“restlessness”) inherente a su identidad socio-política (Bethlehem 2018) que les condujo a diseminar su obra mundialmente, penetraron en Cuba a través de textos periodísticos, conferencias, literatura y relatos orales. Asimismo, influyó en ellos la actividad promovida por la Organización Solidaria de los Pueblos de África, Asia y Latino América (OSPAAAL), entre otras acciones, mediante una serie de posters en color que marcaron la representación visual tercermundista de la lucha contra el *apartheid*, siendo publicados en la revista *Tricontinental*.⁵ Todos estos elementos conformaron un set epistemológico que entró en contacto y tiñó de colores panafricanos los discursos negros cubanos que junto a Nancy Morejón, promovían Emilio Ballagas, Miguel Barnet, Georgina Herrera, Pablo Armando Fernández y Excilia Saldaña, entre otros y otras. Estos discursos afro-hispanicos –que en Cuba partían de la tradición afirmada en la primera mitad del siglo por la literatura negrista con Lydia Cabrera y Lino Novás Calvo, y más netamente de la negritud con Nicolás Guillén y Alejo Carpentier–, a su vez en comunicación con el movimiento afro-caribeño, se propagaron por el continente latinoamericano alimentando las militancias antirracistas, antiimperialistas y decoloniales locales. Autores como el afro-peruano Nicomedes Santa Cruz y el chileno Humberto Díaz-Casanueva compusieron poemas como “Johannesburgo” y “Sudáfrica”, el primero, y “El niño de Robben-Island”, el segundo; uno, reafirmando su propia militancia panafricanista, el otro, denunciando los crímenes blancos que él mismo había investigado en el marco de su labor en las Naciones Unidas. También el autor colombiano Manuel Zapata Olivello ideó las líneas de una obra teatral que denominó *Apartheid... mi amor*.

En el ámbito académico, “fue el Dr. Armando Entralgo, fundador del Centro de Estudios de África y Medio Oriente (CEAMO) de Cuba, cuyo apoyo decidido, contribución en sus análisis y enlace con las personalidades y frentes del Congreso Nacional Africano” (Lucena Morelo 2015: 65) divulgó la lucha anti-*apartheid* por el continente latinoamericano. En el medio lírico, el cantautor Pablo Milanés, por ejemplo, dio voz a su canción “Nelson Mandela, sus dos amores” (Milanés 1988). Tampoco pasó desapercibida la presencia del famoso escritor sudafricano Alex La Guma, quien estuvo exiliado en Cuba entre 1978 y 1985 hasta la fecha de su fallecimiento en la ciudad de La Habana. Alex y Blanche La Guma dirigían en La Habana una institución educativa para jóvenes africanos, a quienes se educaba para la revolución (La Guma y Klammer 2011).

En el cine, ya en 1968, el cubano Santiago Álvarez había incluido en su película agitprop, *LBJ* (Álvarez 1968), la música de la militante sudafricana Miriam Makeba, conocida como “Mama África”,⁶ y las imágenes del famoso discurso de su cuarto esposo, el pantera-negra Stokely Carmichael. Más tarde, Wifredo Lam participó con un dibujo en la exposición “15 Artistas contra el Apartheid”, llevada a cabo en París en 1983. Ese mismo año, el pintor y escritor español Antonio Saura y el pintor intervencionista francés Ernest Pignon-Ernest editaron un álbum de la exposición, bajo el sello de las Naciones Unidas, donde se incluye la obra de Lam (65 y 117).

En el espacio cultural, entonces, circulaban las temáticas del *apartheid*, la injusticia racial y el régimen fascista sudafricanos, cuando por ejemplo en agosto de 1988 la Compañía Nacional de

⁵ Ver <<http://www.ospaal.com/afrika.html>> [Consulta: 25 de marzo de 2018].

⁶ Para comprender el papel de Makeba en la lucha anti-*apartheid*, ver Bethlehem 2017. Para conocer su actividad durante su exilio en Guinea, ver Hashachar 2017.

Cuba montó en escena, en una muestra mexicana, la obra *Mosquito* del autor Athol Fugard, y los actores sudafricanos John Kani y Winston Ntshoni. Rogelio Martínez Furé (Premio Nacional de Literatura 2015), prolífico traductor de literatura africana, tradujo centenas de voces panafricanistas para darlas a conocer en Cuba (ver, por ejemplo, Martínez Furé 2014). En el campo literario también, hay que destacar la serie de literatura africana producida por la Editorial revolucionaria Arte y Literatura, y dirigida por Daniel García Santos —a quien agradezco el amable contacto y la información proporcionada— donde fueron publicados autores como Henri Lopes, Ousman Sembène, Birago Diop, Ngugi wa Thiong'o, Mohammed Dib, Wole Soyinka y Alex La Guma. En 1977, invitado por la República de Nigeria, Nicolás Guillén participó de la Conferencia Internacional de las Naciones Unidas contra el *apartheid* que tuvo lugar en la ciudad de Lagos entre el 22 y 26 de agosto.

Sin embargo, cabe destacar que la lucha anti-*apartheid*, si bien fue bienvenida en los campos intelectuales de América Latina a partir de los años 1960, no impregnó el discurso popular y, aparentemente, quedó relegada a los ámbitos artísticos y culturales.⁷ Tal es así que cuando Miriam Makeba se presentó en el XIII Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar de 1972, gran parte del público la abucheó por haberse pronunciado a favor de la revolución socialista de Allende. El exilio político de Makeba pasó desapercibido y desatendido. Esto no es casual ya que, a diferencia de Europa, Norteamérica y, por supuesto, África, los discursos anti-*apartheid* no se permeabilizaron en las literaturas y artes latinoamericanas sino con tres décadas de retraso, hasta los años 1980, de modo que la gran mayoría de las producciones culturales relacionadas que he localizado pertenecen a dicha década. Asimismo, es escasa la crítica dedicada al estudio de estas relaciones. Se trata de un nicho inexplorado. En el caso de Cuba, en particular, según Flora M. González, “the institutional government supports black independence movements around the world, yet does not allow its black intellectuals to speak openly about their Afro-Cuban identity” (2005: 991). Sin embargo, cuando Morejón escribió *Baladas para un sueño* y “Viaje a Suráfrica”, el panorama ya había cambiado.

La poesía decolonial de Nancy Morejón

En este contexto, Nancy Morejón compuso un incisivo poemario en solidaridad con el pueblo sudafricano, denunciando la existencia del *apartheid*. Los siete poemas que componen *Baladas* se suscriben a comienzos de los años 1980,⁸ y ven la luz en una pequeña edición especial de Emilio Comas Paret, publicada por la Editorial Unión. Esta obra representa el clímax de la época más explícitamente política de la autora, que se había iniciado hacia fines de los años 1970 con *Parajes de*

⁷ En mi “Entrevista” a Nancy Morejón, la poeta responde a la pregunta: CG: “¿Tuvieron ustedes algún tipo de conexión e intercambio directo con intelectuales y militantes africanos entre los años '60 y hasta fines de los '80? ¿Cuáles fueron las vías de comunicación? NM: Así fue. Era una conexión iniciada en enero de 1966 al celebrarse en La Habana la primera gran conferencia internacional en este ámbito, la Tricontinental. Ofrecí allí mis servicios de traductora. Cuba se asomaba, por primera vez, al famoso *balcón afroasiático*, término revelador del rumbo que la Revolución Cubana había emprendido ya para entonces” (Gabbay 2019: 55).

⁸ En una primera correspondencia informativa con la autora de este artículo, fechada el 24 de marzo de 2017, Nancy Morejón declara respecto de *Baladas para un sueño* que es “un cuaderno de poemas que escribí todavía encarcelado Nelson Mandela en la cárcel de Robben [Island]”.

una época (1979), continuando con la publicación de *Octubre imprescindible* (1982b) y *Cuaderno de Granada* (1984), donde la poeta condenaba la acción imperialista de Estados Unidos al intervenir la isla caribeña de Granada:

Si voy a morir peleando
 esa muerte no me apena,
 no me apena morir dando sangre
 que vive en mis venas.
 [...]
 Quiero morir frente al mar,
 con mi fusil encarnado
 y un rruiseñor instalando su canto nunca acabado (6).

Si bien no es mi objetivo analizar aquí la poética de Nancy Morejón —un trabajo que diversos investigadores como Juanamaría Cordones Cook, Claudette RoseGreen-Williams, Vera Kutzinski y William Luis, entre otros, han realizado ya exhaustivamente—, considero que *Baladas* se inscribe en la poética “negrista” (Barradas 2011) y “mujerista” de la poeta (Howe 1999). La poesía de Morejón instaura una poética negra en cuanto le importa resaltar el origen esclavista de la negritud en América, así como su desarrollo bajo el yugo postcolonial, desplegando un abanico de campos semánticos consecuentes a través de ritmos y formas líricas que dialogan con la poesía y la música africanas, afroamericanas y antillanas. Dichas temáticas y formas aparecen ya en *Richard trajo su flauta* y, más tarde, en *Piedra Pulida*. En el contexto de la solidaridad intelectual afro-descendiente es de importancia remarcar la valiosa contribución que ha llevado a cabo Nancy Morejón a la hora de traducir del francés a poetas antillanos como Aimé Césaire, Paul Laraque, Nicole Cage, Ernest Pépin y Édouard Glissant.

A raíz de *Baladas*, sostengo que la escritura solidaria de Nancy se extiende más allá de Cuba y del Caribe, ya no sólo para observar el África de sus ancestros, sino el África contemporánea, sometida aún a la esclavitud, al racismo de herencia europea y la opresión. Es entonces cuando Morejón se convierte en una autora tanto afro-hispánica (Kutzinski 1996) y afro-caribeña (Feracho 2005) —identidades que se hacen paradigmáticamente visibles a partir de la composición de “Mujer negra” (1975: 119-120) y de “Amo a mi amo” (1982b) (González 2005; Luis 2002)—, como también panafricanista, porque su mirada y su palabra se introducen en la experiencia vital de las y los oprimidos del continente africano. En esta misma dirección, véase “Baas” que realiza una extrapolación de la figura del *amo* negrero a partir de un término lingüístico afrikáner que se superpone a las figuras de los esclavistas caribeños que conocemos de los poemas de Morejón ya mencionados:

Eres el amo.
 Azares y un golpe seco de la historia
 te hicieron ser mi amo.
 Tienes la tierra toda
 y yo tengo la pena (2006: 303).

Algunas de las figuras presentadas, construidas por Morejón desde una mirada íntima y focalizada en lo particular, se suman al paradigma de la subalternidad del siglo 20.

Sin embargo, en este poemario, la autora también da voz a ‘amos’ y perpetuadores de la violencia. De hecho, tres de los siete poemas que componen la obra, corresponden a las voces intercaladas de colonos que perpetúan el recuento de su barbarie. Dice “Soliloquio de un colono”: “Acabo de degollar a un ovambo./¿Qué es un ovambo?/Un negro,/un animal rabioso” (304). El poema pone en evidencia la injusticia del régimen cuando el hablante justifica su homicidio con el resguardo de la ley sudafricana: “Yo bien respeto el orden y la ley” (304), donde el blanco detiene el derecho sobre la vida del hombre y la mujer negros. A fin de cuentas, la justicia aparece como un mero juego del opresor que remata el poema coqueteando con el azar: “¿Jugamos a las cartas?” (304). El homicidio racista, de hecho, es aparentemente un juego para el afrikáner privilegiado.

La obra de Nancy Morejón se destaca por su multi-referencialidad, construyendo un *campo intertextual*⁹ heterogéneo y transnacional. Desde el punto de vista formal y a través del establecimiento de relaciones intertextuales, estas siete baladas se formulan como romances, de índole narrativa. Mediante la referencia y re-escritura de un epitafio afro-americano de Countee Cullen (poema 7), sus poemas adhieren estéticamente a la balada de origen europeo, pero políticamente al movimiento del Renacimiento de Harlem, al que pertenecía Cullen.¹⁰ “Nana silente para niños surafricanos”, por ejemplo, lleva al extremo la repetición refranera de la balada y alude al acto enunciativo del niño respecto de su propia orfandad:

Mamá no tenía pase
y no había pan.
Papá no tenía pase
y lo habían castigado.
Mamá no tenía pase y no había pan.
Papá no tenía pase y murió degollado (305).

Para rematar con la repetición sisífica “Mamá no tenía pase/y no había pan” (305). En su soledad, el único acto comunicativo posible es un canto autorreferencial: una “nana”, balada construida sobre la repetición del duelo, rememorando la muerte y la desgracia que lo acuna y que el ritmo del texto instaurado mediante la rima *abac* resume en el refrán *bc*, convirtiéndose en la síntesis semántica del poema todo: *Mamá/Papá no tenía pase y no había pan y murió degollado*. En *Baladas*, tanto la niñez como el amor de pareja subsisten atravesados y malheridos por el *apartheid* (“Aniversario”).

La balada o romance de herencia española a la que Morejón adhiere se caracteriza entonces por su narratividad y a menudo por la falta de división en estrofas. La cita de un poema de Miguel Hernández “Las cárceles” (1939), compuesto durante la Guerra Civil Española, que introduce a “La balada de la cárcel de Robben”, da el marco para la principal afiliación formal, al tiempo que condensa su temática central: “Ser libre es una cosa que sólo un hombre sabe:/Sólo el hombre que advierto dentro de esa mazmorra/como si yo estuviera” (poema 9). Tanto el hipotexto (de Hernández) como el hipertexto (de Morejón) comparten una dimensión autorreferencial: en el texto de Hernández el observador/hablante se instala en el claustro del hombre observado,

⁹ “Campo intertextual” es uno de los conceptos que he desarrollado al proponer un modelo de análisis intertextual en poesía, en mi libro *Los ríos metafísicos de Julio Cortázar: de la lírica al diálogo* (2015). El concepto se aplica al conjunto de hipotextos que construyen el archivo con el que dialoga un hipertexto.

¹⁰ A diferencia de este autor, el movimiento identificaba su estética con la balada jazzística que desafiaba políticamente a la música tradicional americana.

sustituyéndolo, y en el texto de Morejón, el hombre encarcelado, Mandela, se libera del encierro al elevarse y convertirse en la balada que canta su propia liberación. Leído en su totalidad, este texto resulta aún más iluminador respecto del poemario de Morejón, cuando dice:

Las cárceles se arrastran por la humedad del mundo,
van por la tenebrosa vía de los juzgados;
buscan a un hombre, buscan a un pueblo, lo persiguen,
lo absorben, se lo tragan.

Pero el hablante quiebra el discurso fatalista y promete:

Cierra las puertas, echa la aldaba, carcelero.
Ata duro a ese hombre: no le atarás el alma.
Son muchas llaves, muchos cerrojos, injusticias:
no le atarás el alma.

Los últimos versos del poema de Hernández: “Un hombre aguarda dentro de un pozo sin remedio,/tenso, conmocionado, con la oreja aplicada./Porque un pueblo ha gritado ¡libertad!, vuela el cielo./Y las cárceles vuelan”, se superponen en la lectura a los últimos versos del poema de Morejón: “Mandela voló sobre su celda/para cantar esta balada/de la cárcel de Robben”. En tanto, el “vuelo” en el poema de Hernández se proyecta metonímicamente del prisionero al cielo y a la propia cárcel, Morejón en su poema restablece la gramaticalidad libertaria y libera a Mandela. Morejón suma aquí la liberación del pueblo republicano español al vuelo de Mandela, suma el vuelo de todos los combates revolucionarios que continúan latiendo en la poesía, atravesando tiempo y espacio.

La referencia a un poeta de la Guerra Civil Española insiste en una conexión que en 1964 el poeta escocés Hamish Henderson ya había hecho entre la lucha contra el fascismo español y la lucha contra el régimen del *apartheid*. Más aún, su balada “Rivonia”¹¹ –que el autor había compuesto al ritmo de “Viva la Quince Brigada”–, fue musicalizada en 1968 por el trío Corrie Folk adaptándolo a la conocida melodía de la balada española “¡Ay, Carmela!”. A raíz de la exclamación de: “Free Mandela! Free Mandela!”, el poema de Henderson ganó gran popularidad.¹² Dice Guarducci acerca del poema de Henderson: “The appropriation/rewriting of folk material – both local and international – is a typical means for radical Henderson to reflect upon Scottish cultural and political issues” (2014: 62). En efecto, la lucha transnacional contra el régimen sudafricano se inscribió en una diversidad de luchas anticolonialistas. Fue la unión de estas fuerzas la que logró tardíamente despertar en la conciencia pública internacional la comprensión del estado de urgencia en que se encontraba el pueblo sudafricano.

En el caso de Morejón, la práctica de reescritura del material folklórico se da respecto de un epitafio de Countee Cullen (1903-1946) del movimiento Harlem Renaissance,¹³ reescrito en

¹¹ El proceso de Rivonia de 1963-1964 juzgó y condenó a Mandela y a otros diez compañeros de lucha a cadena perpetua.

¹² Esta canción popular, creada durante la Guerra de la Independencia Española contra los invasores franceses fue retomada por los guerreros republicanos durante la Guerra Civil.

¹³ El ardiente movimiento cultural de Sophiatown, en la Sudáfrica de los años cincuenta, por ejemplo, construyó una fuerte identificación con el movimiento afroamericano Harlem Renaissance (que lo precedió en más de tres décadas),

“Epitafio para una dama de Pretoria”. El último poema del libro –que se anuncia como “Poema sobre una idea del poeta Countee Cullen”–, funciona como epílogo del poemario todo –tras la elevación/liberación de Madiba–, donde una dama racista de Pretoria sigue existiendo bajo la sombra de su propia muerte anunciada. El epitafio de Cullen, “A lady I know”, decía:

She thinks that even up in heaven
Her class lies late and snores,
While poor black cherubs rise at seven
To do celestial chores (1924: 77).¹⁴

“Epitafio para una dama de Pretoria” recoge la misma tercera persona y asegura:

Siempre pensó que aún resurrecta
dormiría la mañana
hasta que tres ángeles negros
le hicieran bien la cama
y sobre todo el desayuno (310).

Sin embargo, la reescritura de Morejón rompe en su último verso con el ritmo y la rima que impone el género epitafio. La *traducción*, entonces, es puesta en evidencia, y con ello, la temporalidad del poema y un espíritu jazz o *filin* que reafirma la relación genérica y cultural con los ritmos sudafricanos y cubanos.

En el nivel de la significación, el epitafio de Morejón funciona como una maldición cuando alude a la figura de una mujer, representativa de las burguesas negeras afrikáners acostumbradas a esclavizar a quienes trabajaban en su propiedad: el uso de la ironía refuerza la alusión a la futura muerte de “la dama de Pretoria”. El poema logra la transposición histórica que reúne dos momentos, distantes en el tiempo (la América racista de comienzos de siglo con la Sudáfrica finisecular del *apartheid*), situacionalmente similares, ambos perpetuando prácticas de esclavitud. En tanto Debra Fried asegura que el epitafio ofrece “un discurso muerto” (1986: 618), que se ejercita especialmente en la repetición¹⁵ –cuestión en la que la balada que lo entona descansa–, aquí, el epitafio es un discurso que *mata*: con la promesa mesiánica ya cumplida en el poema anterior “Balada de la cárcel de Robben”, donde se produce la liberación de Madiba y la redención del pueblo sudafricano, el epitafio asegura la muerte del opresor. Asimismo, se proyecta retrospectivamente sobre todos los poemas que le preceden, todos ellos representando los preludios a la muerte o la condición violenta de una realidad desoladora.

La multiplicidad de relaciones intertextuales que se revela a lo largo de la lectura entre los mismos textos a los que Nancy Morejón hace referencia resalta relaciones anteriores que no hacen sino destacar la importancia de leer los poemas solidarios de Morejón dentro del marco del *campo*

al adoptar sus ritmos y lenguaje. Por eso existe una relación estética directa entre la cultura negrista del jazz sudafricano y dicho movimiento afroamericano, sobre la cual trabaja Nancy Morejón.

¹⁴ Publicado también en 1925 en su primer poemario *Color* de importantes connotaciones homo-eróticas, en la sugestiva sección de “Epitafios”. Mi traducción: “Cree ella que incluso arriba en el cielo / Su clase yace hasta tarde y ronca / En tanto pobres negros querubines se levantan a las siete / para cantar coros celestiales”.

¹⁵ “What death does to men, the style of the epitaph does to language: makes it repetitive, incantatory, static, self-righteous but stunned, unable to untie the strands of cause and effect, literal and figurative” (618).

intertextual (Gabbay 2015: 293-298 y 312) con el cual dialoga el poemario. La concatenación de conexiones intertextuales deriva en un firme argumento en pos del internacionalismo poético y la solidaridad entre luchas libertarias, que en *Baladas para un sueño* forma una figura pentagonal, de cinco flancos interconectados. Ellos son, el de la Cuba revolucionaria (mediante la voz y el lenguaje de la autora) – la lucha contra el *apartheid* sudafricano (la temática del poemario) – el Renacimiento Harlem (mediante el intertexto de Countee Cullen) – la lucha antifranquista española (con el intertexto de Hernández) – y, por último, el *nexo reminiscente* (Gabbay 2015: 55-57 y 311) a la Revolución Haitiana, que surge con la imagen de la liberación soñada de Mandela semejante a la de Mackandal. Importante es resaltar también la capacidad y voluntad poética de atravesar no sólo geografías sino también tiempos históricos y reafirmar la relación directa en la lucha por el hombre nuevo de José Martí y Ernesto “Che” Guevara, una lucha anticolonialista que en este poema toma el nombre de Mandela.

En este sentido, es importante recalcar que los poemas de Nancy Morejón que se solidarizan con la lucha contra el *apartheid* se posicionan dentro de un *campo intertextual* en desarrollo y que tiene como centro la imagen del líder sudafricano Nelson Mandela. En 1989, existe ya una larga tradición internacional de autores que han escrito contra el *apartheid*, y en particular de poetas que dedicaron poemas, cantos, baladas, odas y haikus a Madiba. Dice Richard Barlett, editor de la antología *Halala Madiba: Nelson Mandela in Poetry*,¹⁶ en su introducción:

From the mid-1980s, South Africa came to live under an almost permanent state of emergency and an ever-increasing number of poets began to make the call for Mandela’s release part of a much broader democratic struggle to dismantle apartheid and all that it stood for.

By this time Mandela was no longer simply the incarcerated leader of the freedom movement. His status in popular culture had changed from prisoner to icon. He was no longer flesh and blood, or a person who simply required release. He had become a symbol of the suffering that black South Africans endured in the fight for freedom (2006: 21).

El poemario de Morejón, sin embargo, evita caer en el totalitarismo figurativo del ícono que representa, solo, la lucha de su pueblo, haciéndole sombra. Morejón, de hecho, cuidadosamente posterga la aparición de Mandela en el poemario. Asimismo, evita la referencia directa al régimen, y el vocablo *apartheid* no aparece en ninguno de los poemas de *Baladas* –ello implique acaso que la mágica evocación de su ausencia logre desterrar su existencia. En su lugar, obtenemos la representación mimética de la vida de seres oprimidos y opresores; de allí que el nivel figurativo de estos poemas sea relativamente menor. En este sentido, *Baladas para un sueño* elimina las jerarquías Mandela-pueblo sudafricano, que el discurso histórico internacional había construido a lo largo de cuatro décadas de *apartheid* y lucha libertaria.

El primer poema, “Historia de un pastor”, construye un escenario primordial, arrasado por un invasor sin rostro; véase el uso reiterado de las formas plurales y anónimas: “Qué tristes son las cosas que han pasado./Mataron al cordero y a la cabra./Mataron a los hijos del cazador...” (301). El poema construye una figura en la que hace eco el pastor de las reconocidas novela sudafricana y película británica *Cry, The Beloved Country*, de Alan Paton (1948) y Zultan Kordá (1951),

¹⁶ “La balada de la cárcel de Robben” de Nancy Morejón está incluida en esta antología en la página 157. La traducción de Jean Andrews al inglés distorsiona la intencionalidad del título original al introducir el nombre completo de la isla.

respectivamente. El poema cierra con un fragmento entrecorrido donde la anáfora “aquí” instala poética y políticamente a la voz del personaje presentado:

‘África estás en mí.
Aquí planto una brizna de aliento,
aquí renaceremos.
Aquí seremos dueños otra vez
de nuestros días y nuestros bosques.
Volveremos al país eterno de nuestros padres,
al país de nuestros sueños’ (302).

Es esta voz la que transforma al pastor de cabras en pastor espiritual, pero no es certero que sea su voz la que se escucha, sino tal vez la voz de la plegaria primordial, o la cita de un texto sacro tan universalizado, que, al inscribirse en el poema ha perdido su materialidad y se torna invisible: no es recuperable su manuscrito, ni identificable su hipotexto preciso.

“Balada de la cárcel de Robben” propicia un reencuentro entre diversas figuras de la cosmología afro-libertaria, fragmentada, *apartada* durante siglos por obra de los negreros y la esclavitud. Mandela es reconocido como continuador de la cadena de héroes nacionales, iniciada por Autshumano en el siglo 17 y el mítico soldado y profeta Makanna/Makanda (1780-1820).¹⁷ También ellos habían sido encerrados en Robben Island; el primero concretó su fuga y el segundo murió ahogado en el mar al intentar escapar.¹⁸ En el poema de Morejón, Mandela se fuga sobrevolando la prisión del *apartheid* –“Mandela voló sobre su celda” (309)–, por medios similares a Mackandal el manco, la mítica figura libertaria haitiana, que se había rebelado contra la aristocracia local, y deshaciéndose de sus cadenas escapó de la hoguera, elevándose, convertido, según Alejo Carpentier, en mosquito zumbón:

Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza.
—*Mackandal sauvé*¹⁹ (1991: 44).

El tópico de la fuga de Robben Island, comprendido como “a powerful form of resistance” (Buntman 2003: 71), ha ocupado tanto a prisioneros como a críticos culturales. El mismo Mandela asevera:

La fuga sirve a dos propósitos: libera de la cárcel a un luchador por la libertad, que puede continuar la lucha; y representa un gran impulso para ésta, así como un golpe de efecto propagandístico

¹⁷ Para un estudio de la figura de Makana, ver Hodgson 1985.

¹⁸ El mismo Nelson Mandela menciona a Makana en su autobiografía al recordar la isla que fue su prisión y su hogar: “La primera vez que oí hablar de ella [la isla] era aún un niño. La isla de Robben era muy conocida entre los xhosas, ya que Makana (también conocido como Nxele), el líder de más de dos metros de altura que había estado al mando del ejército xhosa en la Cuarta Guerra, había sido desterrado a ella por los británicos tras encabezar el ataque de diez mil guerreros contra Grahamstown en 1819. Intentó escapar de la isla en bote, pero se ahogó antes de llegar a la costa. El recuerdo de aquella pérdida se incorporó al lenguaje de mi pueblo cuando se refiere a una “remota esperanza” empleando la expresión “Ukuza kuka Nxele” (244).

¹⁹ Las cursivas pertenecen al texto original.

tremendo contra el enemigo. Como preso, siempre contemplé la posibilidad de fugarme (2013: 230).²⁰

Si bien el texto de Morejón adopta la postura de una *elipsis* intertextual (Gabbay 2015: 293-298 y 312) y silencia la analogía entre Mandela y el Mackandal haitiano,²¹ la imagen de éste huyendo del sacrificio colonial es tan poderosa que interfiere en la lectura lineal del poema y Mandela, de pronto, se *encaribeña*, se convierte –por mediación del imaginario recreado por el texto de Alejo Carpentier de 1949–, en un personaje míticamente reconocible para los lectores cubanos y latinoamericanos. No es desdeñable tampoco, especialmente si nos adentramos en el análisis lírico de estos poemas, la coincidencia de sonidos que despiertan aquellos nombres “Mandela/Madiba”-“Makanna/Makanda”-“Mackandal”. Sin embargo, el *nexo intertextual sonoro* (Gabbay 2015: 133), reminiscente de dichas figuras míticas libertarias, no revela su presencia sino a partir de la lectura hermenéutica de un/a lector/a modelo, capaz de desvelar todas estas relaciones intertextuales.

Además, así como la figura mítica de Mackandal da pie a una tradición de “himnos mágicos”, según la introducción del autor a *El reino de este mundo* (1991: 14),²² Morejón propone el poema que contiene la elevación y fuga del propio Mandela como una balada que, de modo circular, él mismo otorga: “Mandela voló sobre su celda/para cantar esta balada/de la cárcel de Robben” (2006: 309), convirtiendo a Mandela en el profeta de su propia historia –locutor y objeto de la narración simultáneamente–, así como lo fueron Mackandal en Haití y Makanda en Robben Island. La propuesta de Morejón, entonces, conecta las acciones de resistencia y poesía, en cuanto rechaza la idea totalitaria de la isla de Robben Island como cárcel sin escapatoria posible: la fuga se materializa en la voz que canta y se eleva. En la materia de la letra de Morejón, el nombre de la prisión aparece mutilado: “la cárcel de Robben [Island]”: la prisión es entonces poéticamente franqueable.

El poema se instala en la contradicción de la mirada de Mandela, por un lado, despojada del mundo:

Lo habían cercado tanto
[...] ni veía el sol
ni el aro de la luna brillando en las alturas.
Lo confinaron a soledades firmes (308).

²⁰ Mandela continúa su relato: “y durante mis frecuentes viajes de ida y vuelta al despacho del oficial en jefe examinaba cuidadosamente los muros de la cárcel, los movimientos de los guardianes y los tipos de llaves y cerraduras empleadas en las puertas. Hice un boceto detallado de la prisión prestando especial atención a la localización exacta de la enfermería y las puertas de acceso y salida. El mapa fue sacado clandestinamente de la cárcel y entregado al movimiento, junto con instrucciones de que fuera destruido inmediatamente en cuanto hubiera sido examinado. Se trazaron dos planes...” (ídem). En este contexto, se ha comparado la figura de Makana y la de Mandela, dando entender la genealogía de la lucha sudafricana como un círculo que se cierra con la abolición del *apartheid*. Dice Patric Tariq Mellet en la entrada del 21 de julio de 2017 de su blog *Camissa People*: “In many ways Makana reincarnated as Nelson Mandela and finally Freedom did come”. Gadeba Baderoon afirma que Mandela reincorporó al imaginario contemporáneo a las figuras anti-coloniales anteriores. Ver Baderoon 2014.

²¹ Mackandal aparece en diversos textos afro-hispánicos, entre ellos, uno de los más importantes *Changó el gran putas* de Manuel Zapata Olivella, donde la muerte de Changó en la hoguera está descrita de modo similar a la muerte de Mackandal en la novela de Carpentier.

²² Carpentier basa su argumento en la obra de Roumain 1943.

Por otro lado, su mirada es omnisciente: “Sin salir de su celda/todo lo ve, todo lo toca...” (309). La necesidad de posarse en la mirada de Mandela invoca la posibilidad de acompañarlo.

La voz elevándose con son de poema hace alusión no sólo a la intensidad poética de la lucha por la emancipación, sino también, alude a las dimensiones discursivas, performativas y poéticas del universo Mandela y su lucha contra el *apartheid* sudafricano. Dicho universo se había ido construyendo ya desde sus años de joven abogado mediante sus dramáticos discursos de defensa y ofensiva en la corte sudafricana,²³ en el edificio de la antigua sinagoga de Pretoria, y continuó en sus discursos públicos, sus diarios carcelarios, sus anotaciones literarias durante sus 27 años de cárcel²⁴ y finalmente en su autobiografía, *Un largo camino a la libertad*. Los poemas de *Baladas para un sueño* son, en este sentido, un hilo de Ariadna hasta el corazón del texto en el laberinto de la revolución emancipadora: Mandela, un texto que late y se eleva.

Sin embargo, Nancy Morejón descubrió unos años más tarde, en su viaje a Sudáfrica, que la liberación de Mandela y la transición a la democracia, sin juicios ni castigos, impidió la abolición de la figura negrera de la dama de Pretoria, y que aún hoy, el régimen del *apartheid* no ha sido del todo desmantelado. El epitafio quedó entonces en mera inscripción, memoria de un deseo no completamente concretado.

El viaje a Suráfrica

Posterior a *Baladas para un sueño*, se inscribe en esta misma línea la crónica-ensayo y diario de “Viaje a Suráfrica” (1995) que es correlato de la visita de Morejón a dicho país y reconocimiento de la realidad del régimen en su ocaso. En 1992, Morejón había sido invitada especialmente por la asociación del Congreso de Escritores Sudafricanos (COSAW) para recorrer varias provincias locales de la Sudáfrica del período de transición (1990-1994). La crónica-ensayo responde, según palabras de la autora, al llamado de “uno de los editores más exigentes que haya conocido, el poeta Roberto Fernández Retamar, [quien] le abre los brazos invitando[la] a contar [sus] impresiones acerca de la visita a la República de Suráfrica” (1995: 126). Esta voz, representativa del llamamiento intelectual revolucionario, es entonces responsable de impulsar el ensayo de Morejón, para resaltar la importancia de dar testimonio de uno de los regímenes más perversos del siglo veinte.

El ensayo-crónica se plantea desde la conciencia de un primer abismo palpable entre la identidad afro-cubana y la del África contemporánea: el del lenguaje, como medio comunicativo, pero también como materia testimonial de la propia cultura. En una entrevista realizada por Juanamaría Cordones-Cook, Nancy Morejón expone la significación del mestizaje natal: “No somos ni españoles ni africanos, somos cubanos[,] un resultado irreversible de esa simbiosis y ese mestizaje” (2009: 196). El lenguaje señala una diferencia comunicativa abismal, que de hecho no es posible conciliar sino es a través de alguna de las lenguas colonizadoras (el inglés, el francés, el portugués). El imperialismo, en efecto, atravesando los siglos y habiendo despedazado los lazos idiomáticos, ha logrado convertirse en indispensable:

²³ Discurso del 20 de abril de 1964, reproducido por la Fundación que lleva su nombre <http://db.nelsonmandela.org/speeches/pub_view.asp?pg=item&ItemID=NMS010&txtstr=prepared%20to%20die>

²⁴ Para un análisis de las lecturas de Mandela y demás presos políticos de Robben Island, ver Schalkwyk 2013.

un cubano de piel negra puede llegar a un confín de África y encontrarse que no puede establecer un diálogo con aquellas personas que comparten el mismo color de la piel y hasta una historia compartida que ha conformado el pasado de ambos, puesto que el cubano lleva en su ser otros componentes culturales, en principio, uno definitivo: el de la lengua. Porque aunque me reconozco en el legado de esa africanía no hablo bantú, ni hablo swahili; es decir, mi lengua materna es el castellano. En esta dimensión ya se prueba, por lo menos, la primera fase de un enorme fenómeno de transculturación (2009: 196).

Sin embargo, los lazos entre el Caribe y el continente africano siguen vigentes, en cuanto perduran narraciones de una memoria común, pero, sobre todo, el ritmo de una música vital que la violencia de la transculturación no ha podido extirpar.

Este diario de viaje, que no se permite ninguna ficción, se desarrolla mediante una alternancia de los tiempos presente y pasado, produciendo un discurso que aparenta ser simultáneo al desplazamiento a través del paisaje sudafricano. Éste tiene como prólogo un viaje anterior: el congreso internacional de escritores realizado en Congo en 1987. Dicha experiencia, vivida junto a Rogelio Martínez Furé, fue significativa para la autora, puesto que allí forjó amistad con el poeta sudafricano exiliado en Estados Unidos y Tanzania, Keorapetse ‘Willy’ Kgositsile. Éste se convirtió en su “cicerone” (1995: 127) durante su recorrido por Sudáfrica donde la poeta dio “conferencias y talleres literarios [en] las provincias de Western Cape, Eastern Cape, Natal, Orange Free State y Transvaal” (127). La autora describe, anonadada, los paisajes que descubre, y a través del relato de su sorpresa desvela su propia historia de acercamiento a Sudáfrica:

A pesar de todas las lecturas, las discusiones de los años 60, las películas, las conferencias, me caigo de la mata. El primer paisaje de África del Sur es una revelación atronadora. Mi vista busca, en vano, cocoteros y cocodrilos; aguaceros y pieles exultantes; jungla y animales feroces. Ante mí se extienden imágenes urbanas y un frío ensordecedor (127).

La sorpresa que deslumbra a la poeta no proviene únicamente de la novedad del paisaje sino también del descubrimiento de que su propia mirada había estado, hasta ese momento, enmarcada en un imaginario tropicalista, y que, por lo tanto, *Baladas* había sido compuesto desde un imaginario esencialmente occidental, probablemente compartido con la comunidad internacional de izquierdas que venía pugnando durante décadas contra el *apartheid*. Este imaginario, sin embargo, no deformó ni malinterpretó el objeto de su representación –la opresión vivida bajo el régimen del *apartheid*–, sino que se quedó corto. El viaje de la narradora, por lo tanto, y en contradicción al viaje intelectual de tradición europea que en su iluminismo anhelaba cartografiar (Ette 2001: 9-73) el descubrimiento de su propia ignorancia, deconstruye el imaginario occidental, y con ello, decoloniza el imaginario cubano. Morejón misma dice al contemplar la isla de Robben Island desde Ciudad del Cabo:

Un escenario particularmente bello que contrasta con su propia moral. Cuando escribí *Baladas para un sueño*, a principios de los 80, no pude imaginar nada parecido [...]. Vamos entrando a la zona turística y los ojos se me quieren salir al ver tanta construcción radiante diseñada como para crear un paraíso terrenal (129).

A diferencia de la primera mirada del europeo sobre América, la constatación de que civilización y barbarie en Sudáfrica no son sino producto de la misma cultura occidental que las conceptualiza para construir la ilusión de una dicotomía, deja en vilo a la autora. Uno de los momentos más significativos del ensayo-crónica es aquel en el que la autora, conducida por sus guías a un *township*, una villa miseria, intenta descifrar el significado de un espacio que no logra reconocer ni nombrar con el lenguaje:

No entiendo nada [...]. Estoy ahora frente a un espectáculo que no puedo definir. ‘¿Dónde crees que estés?’, pregunta Beverly con amargura. Yo no estoy segura pero creo que me han traído al basurero de la Ciudad del Cabo [...]. Por lo que veo ante mí estoy segura de estar frente a un cementerio que, a su vez, estuviese junto a un basurero [...]. ‘Estás en Crossroads, Nancy. Esto es un pueblo para negros surafricanos. Lo llamamos *township*. Y esta parte no es el cementerio del pueblo, son sus inodoros.’ Terminándose el siglo [...] me ha sido dado contemplar un infierno posible. El *apartheid* es la práctica de la segregación racial mediante un estilo alucinante (129).

En efecto, esta revelación conduce a la narradora a la comprensión de que no sólo se encuentra frente a una “aberración diabólica” (129), sino que ello la ha empujado a un abismo epistemológico, del que no es posible lograr un enunciado cognoscible sin acudir a referentes satánicos o apelar a los nombres de los representantes del mal en la tierra: “Entre las cosas más impresionantes que pueden apreciarse en la República de África del Sur está la sensación de vivir el sueño de Hitler” (130). En efecto, el paralelismo y continuidad que la autora le ha atribuido al *apartheid* respecto del régimen nazi ha sido identificado asimismo por investigadores culturales e historiadores del régimen. Shirli Gilbert (2010) analiza el paralelismo entre el régimen nazi y el sudafricano, al cual define “as the quintessential racial state after World War II” (33), y demuestra que la comparación no se debe a un mero uso *hiperbólico* (36) adoptado por los oponentes del régimen, sino que tiene verdaderos asideros en la realidad.

En el texto de Morejón, la visión del *township*, el “macabro *ghetto*” (1995: 130) parte las aguas. Si hasta ese momento la autora había relatado sosegadamente su viaje, esta instancia desencadena una verborrea de indignación que denuncia las carencias y el abuso sufrido por la condición subalterna sudafricana:

Cada negro, negra, o ‘persona de color’ carece de integridad civil. Cada cual debe portar consigo un pase que lo autorice sólo a desplazarse por el espacio que se le ha designado. Quien no tenga pase encima va directo a la cárcel o puede ser desaparecido [...]. Hacinamiento, campos de concentración, ningún derecho a la educación ni a la salud, implantación de valores externos como propios, odio enraizado hacia la identidad racial y cultural de los sojuzgados, son, a grandes rasgos, las divisas que presenta el sistema del *apartheid*.²⁵ Los negros y los mestizos, las personas de color, son hostigados sistemáticamente (130).

Morejón, a pesar de haber resuelto aparentemente la experiencia del abismo epistemológico frente a la visión esencial del régimen, continúa su enunciación mediante un lenguaje que sufre los influjos del terror:

²⁵ Las cursivas pertenecen al texto original.

Las relaciones interracialistas están prohibidas legalmente. Todo está diseñado con una perversión inaudita. Crossroads, en junio de 1992 [es decir ya finalizado el régimen propiamente dicho], es un atentado a la condición humana. Haberlo conocido me abrió las puertas hacia un infierno cuyas acciones condené en mi obra y en mi vida personal. No he podido salir del estupor de aquella mañana todavía [...]. Su imagen fue para mí un trauma del que no me han repuesto ni siquiera estas páginas (130).

De modo que la escritura testimonial *a posteriori*, que surgiera como respuesta al llamado (ético) de Fernández Retamar, no logra deshacer las emociones del espanto provocadas por la visión hiperreal del *apartheid*. El campo semántico del horror queda enlazado al de lo inefable. La autora desmitifica el género del relato de viaje que, *colonizados* por la literatura europea, conocíamos a menudo como viaje al “paraíso terrenal” (129), donde el abismo epistemológico no se develaba sino como uno de los mayores goces intelectuales. Si América fue el paraíso, cuerpo de heterotopías (Foucault 1997),²⁶ al desandar las sendas de la esclavitud que llegaron hasta América, encontramos a África bajo el yugo occidental. Su sometimiento no produce sino el peor de los infiernos: no una distopía, sino el verdadero confín de la civilización humana.

El testimonio de Nancy Morejón cumple una función de vanguardia en el mundo latinoamericano, puesto que el régimen del *apartheid* fue mal conocido en nuestro continente. Esta crónica se impone, por lo tanto, como un “discurso de autoridad” (Colombi 2004: 17) en la materia. La autora es consciente de que su testimonio quedará como memoria latente:

África del Sur palpita en mi memoria por la historia suya que corre por mis venas, por su arte y su literatura, por los amigos del COSAW, por los músicos ambulantes, los arrieros, los estibadores, los sangomas, las sirvientas que me contaron sus pesares bajo el *apartheid*,²⁷ sus esperanzas de hacerlo desaparecer aún después de su muerte teórica (135).

A más de veinticinco años de este testimonio, y tras una transición democrática que optara por una “reconciliación” forzada entre afrikáners y el pueblo sudafricano, en detrimento de las millones de personas oprimidas, torturadas, asesinadas y desaparecidas, no sólo permanece latente la memoria de todo ello, sino que perviven también los mecanismos económicos y políticos producidos por dicho régimen.

Por lo tanto, tanto *Baladas para un sueño* como el testimonio de “Viaje a Suráfrica” son textos que, si bien no pueden expurgar el trauma de esta historia, apelan a reconocer los regímenes racistas existentes y a evitar que perpetúen el horror. Ambos textos desautomatizan la lectura de un término vaciado –*apartheid*–, por un uso relativamente poco comprometido en idioma castellano, y, familiarizando a lectores y lectoras, invocan significaciones olvidadas, ya sea evocando la ausencia del sustantivo o, en el caso del ensayo-crónica, nombrándolo reiteradas veces, describiendo sus acciones y el abismo epistemológico que éstas abren en la conciencia occidental. Los textos de Morejón se postulan, entonces, como dispositivos decoloniales, y prolongan su acción más allá del período histórico que los produjo, instalando a la autora en una acción panafricanista que exige

²⁶ La heterotopía es el espacio *otro* donde una cultura proyecta todo lo que tiene negado ser en su propio espacio físico. He trabajado en profundidad las temáticas de utopía y heterotopía en mi proyecto “Conversión de lugar y utopía intertextual en *El paraíso en el Nuevo Mundo*, de Antonio León Pinelo (1590-1660)”, véase en línea: <http://www.jewish-cultures-mapped.org/#/project/20?_k=jivv3q>.

²⁷ Las cursivas pertenecen al texto original.

construir un saber nuevo. Queda pendiente la inacabable tarea de seguir señalando y desmantelar los diferentes regímenes racistas que continúan existiendo, en silencio, acallados el poema o la palabra que pugnan, verdaderamente, por detenerlos.

Financiamiento

Este trabajo ha sido respaldado por el Consejo Europeo de Investigación (ERC) en el contexto del Séptimo Programa Marco de Investigación y Desarrollo Tecnológico de la Unión Europea (FP/2007-2013) / Acuerdo del Fondo ERC no. 615564.

CYNTHIA GABBAY se doctoró en 2012 en Estudios Románicos y Latinoamericanos en la Universidad Hebrea de Jerusalén. Su libro *Los ríos metafísicos de Julio Cortázar: de la lírica al diálogo* fue publicado en 2015, coeditado por Hispamérica y Eduvim. Como investigadora asociada al Proyecto ERC "APARTHEID-STOPS" en la misma universidad, examinó la circulación de discursos contra el *apartheid* en la Cuba revolucionaria y en Latinoamérica. Ha recibido la beca Alexander von Humboldt 2018-2020, dirigida a investigadores avanzados, donde actualmente desarrolla su investigación "Mujeres judías escribiendo la utopía tras la guerra civil española" en la Universidad Libre de Berlín y compone una biografía intelectual de Mika Feldman Etchebehere.

Bibliografía

- ÁLVAREZ, Santiago. 1968. *LBJ*. Cuba, 18 min. Cuba. Gálvez, Idalberto y Norma Torrado (eds.). <<https://www.youtube.com/watch?v=-HSeWdK5zRA>> [Consulta: 25 de abril de 2018]
- BADEROON, Gadeba. 2014. "Remembering Mandela". En *Tributes to Nelson Mandela (1918-2013)*, *JALÁ* 8, N° 2, pp. 42-3.
- BARLETT, Richard. 2006. *Halala Madiba: Nelson Mandela in Poetry*. Laverstock, Wiltshire: Aflame Books.
- BARRADAS, Efraín. 2011. "Antílopes y bozales: Nancy Morejón o el negrismo como poesía sin adjetivos". *Revista Iberoamericana*. Vol. 77, N° 235, pp. 517-24.
- BERKMAN, Karin y Cynthia GABBAY. 2019. "The story of an alliance between two poets –one Cuban, one South African". *The Conversation*. 3 de febrero. <<https://theconversation.com/the-story-of-an-alliance-between-two-poets-one-cuban-one-south-african-110802>>
- BETHLEHEM, Louise. 2017. "‘Miriam’s Place’: South African jazz, conviviality and exile". En *Social Dynamics*. Vol. 43, N° 2, pp. 243-58, 10.1080/02533952.2017.1364464.

- _____. 2018. "Restless Itineraries: Anti-Apartheid Expressive Culture and Transnational Historiography". *Social Text*. Vol. 36, N° 3 (136), pp. 47-69, <https://doi.org/10.1215/01642472-6917766>.
- BUNTMAN, Fran Lisa. 2003. *Robben Island and Prisoner Resistance to Apartheid*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CARPENTIER, Alejo. 1991. *El reino de este mundo*. Buenos Aires: Quétzal.
- COLOMBI, Beatriz. 2004. *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- CORDONES-COOK, Juanamaría. 2009. *Soltando Amarras y memorias: mundo y poesía de Nancy Morejón*. Santiago: Cuarto Propio.
- CORRIE FOLK TRIO, The. 1968. "Rivonia". En *A' The Bairns O Adam. The Hamish Henderson Tribute Album*. Escocia: Greetrax. <<https://www.youtube.com/watch?v=CtgRFW3e15U>> [Consulta:15 de abril de 2018].
- CULLEN, Countee. 1924. "A lady I know". *Poetry Magazine*. Vol. 24, N° 2, 77.
- DERRIDA, Jacques. 1983. "Le dernier mot de l'Apartheid". En Pignon-Ernest, Ernest y Antonio Saura (eds.), *Art contre/against Apartheid*. Naciones Unidas: Asociación de Artistas del Mundo contra el Apartheid, pp. 11-35.
- ETTE, Ottmar. 2001. *Literatura de viaje: de Humboldt a Baudrillard*. UNAM.
- FERACHO, Lesley. 2004. "Morejón's Poetic 'Persona': Representations of Pan-Caribbean Women". *Callaloo*. Vol. 28, N° 4, 977-89.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. 1985. "For an instant". *Rixaka. Cultural Journal of the African National Congress*. N°1, Lusaka, Zambia: ANC, 37.
- FOUCAULT, Michel. 1997. "Los espacios otros". *Revista Astrágalo*. N° 7, 83-91. Trad.: Luis Gayo Pérez Bueno.
- FRIED, Debra. 1986. "Repetition, Refrain, and Epitaph". *ELH*. Vol. 53, N° 3, 615-32.
- GABBAY, Cynthia. 2015. *Los ríos metafísicos de Julio Cortázar: de la lírica al diálogo*. Rockville MD/Villa María: Hispamérica/Eduvim.
- GABBAY, Cynthia y Nancy MOREJÓN. 2019. "Entrevista". *Hispamérica*. N° 142, 51-8.
- GILBERT, Shirli. 2010. "Jews and the Racial State: Legacies of the Holocaust in Apartheid South Africa, 1945-60". *Jewish Social Studies: History, Culture, Society*. Vol. 16, N° 3, 32-64.
- GLEIJESES, Piero. 2007. "Cuba and the Independence of Namibia". *Cold War History*. N° 2, 285-303.
- _____. 2013. *Visions of Freedom: Havana, Washington, Pretoria, and the Struggle for Southern Africa, 1976-1991*. Chapel Hill: UNC Press Books.
- GLEIJESES, Piero; Jorge RISQUET y Fernando RAMÍREZ. 2007. *Cuba y África historia común de lucha y sangre*. La Habana: Ciencias Sociales.
- GONZÁLEZ, Flora M. 2005. "Cultural Mestizaje in the Essays and Poetry of Nancy Morejón". *Callaloo*. Vol. 28, N° 4, 990-1011.
- GONZÁLEZ, Patricia Elena. 2005. "Yoruba Vestiges in Nancy Morejón's Poetry". *Callaloo*. Vol. 28, N° 4, 952-66.
- GREEN-WILLIAMS, C. Rose. 2002. "Re-writing the History of the Afro-Cuban Woman: Nancy Morejón's 'Mujer negra'". En Luis, William (ed.), *Afro-Hispanic Review*. Vol. 21, N° 1/2, 154-60.
- GUARDUCCI, Maria Paola. 2014. "Mandela in/and Poetry". *Altre Modernità*, Vol. 12, 59-77.

- GUILLÉN, Nicolás. 1974. *Obra poética: 1920-1972*. Tomo I, La Habana, Editorial Arte y Literatura, pp. 111-132. Edición digital: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/songoro-cosongo-1931--0/html/ff47ec48-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_> [Consulta: 1 de marzo de 2019].
- HASHACHAR, Yair. 2017. "Playing the Backbeat in Conakry – Miriam Makeba and the Cultural Politics of Sékou Touré's Guinea, 1968-1986". *Social Dynamics*. Vol. 43, N° 2, 259–73.
- HENDERSON, Hamish. 2006. "Rivonia". En Barlett, Richard (ed.), *Halala Madiba: Nelson Mandela in Poetry*. Laverstock, Wiltshire: Aflame Books, pp. 26-7.
- HERNÁNDEZ, Miguel. 1939. "Las cárceles". En *El hombre acecha*. Valencia: Tipografía Moderna, poema 9, s/p.
- HODGSON, Janet. 1985. "A Study of the XHOSA Prophet Nxele (I)". En *Religion in Southern Africa*. Vol. 6, N° 2, 11-36.
- _____. 1986. "A Study of the XHOSA Prophet Nxele (II)". En *Religion in Southern Africa*. Vol. 7, N° 1, 3-23.
- HOWE, Linda S. 1999. "Nancy Morejón's Womanism". En DeCosta-Willis, Miriam (ed.), *Singular Like a Bird: The Art of Nancy Morejón*. Washington, DC: Howard University Press.
- KUTZINSKI, Vera M. 1983. "Poetry and Politics: Two Books on Nicolás Guillén". *MLN*. Vol. 98, N° 2, 275–84.
- _____. 1996. "Afro-Hispanic American literature". En González Echevarría, Roberto y Enrique Pupo Walker (comps.), *The Cambridge History of Latin American Literature*. Nueva York: Cambridge UP, pp. 164-94.
- LA GUMA, Blanche y Martin KLAMMER. 2011. *In the Dark with my Dress on Fire. My Life in Cape Town, London, Havana, and Home Again*. Auckland Park: Jacana Media.
- LAM, Wifredo. 1983. "Sin título". En Pignon-Ernest, Ernest y Antonio Saura (eds.), *Art contre/against Apartheid*. Naciones Unidas: Asociación de Artistas del Mundo contra el Apartheid, pp. 64 y 117.
- LORINI, Alessandra y Duccio BASOSI (eds.). 2007. *Cuba in the world, the World in Cuba: Essays on Cuban History, Politics and Culture*. Cap. VI. Florencia: Florence University Press, pp. 239-75.
- LUCENA MORELO, Hernán. 2015. *Nelson Mandela en Venezuela*. Mérida: Universidad de los Andes.
- LUIS, William 2002. "The Politics of Aesthetics in the Poetry of Nancy Morejón". *Afro-Hispanic Review*. Vol. 21, N° 1–2, 44–52.
- MANDELA, Nelson. 1964. "I Am Prepared to Die. Nelson Mandela's Statement from the Dock at the Opening of the Defence Case in Rivonia Trial". 20 de abril, Suprema corte de Pretoria. <http://db.nelsonmandela.org/speeches/pub_view.asp?pg=item&ItemID=NMS010&txtstr=prepared%20to%20die> [Consulta: 1 de marzo de 2019].
- _____. 2013 [1994]. *El largo camino hacia la libertad*. Trad.: Antonio Resines y Herminia Bevia. Madrid: Aguilar.
- MARTÍNEZ FURÉ, Rogelio. 2014. *Pequeño Tarikh. Apuntes para un diccionario de poetas africanos*. Prólogo de Nancy Morejón. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- MELLET, Patric Tariq. 2017. *Camissa People* (Blog). Entrada del 21 de julio. <<https://camissapeople.wordpress.com/2017/07/21/the-other-nelson-mandela-of-200-years-ago-makana/>> [Consulta: 12 de abril de 2018].
- MILANÉS, Pablo. 1988. "Nelson Mandela sus dos amores". *Proposiciones*. La Habana: Egrem. <<https://www.youtube.com/watch?v=ZyTU9iHNzuQ>> [Consulta: 25 de marzo de 2018]

-
- MOREJÓN, Nancy. 1975. "Mujer Negra". *Casa de las Américas*. N° 88, 119-20.
- _____. 1982a. *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*. La Habana: Ediciones Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- _____. 1982b. "Amo a mi amo". *Octubre imprescindible*. La Habana: Editorial Unión de Escritores y Artistas de Cuba, pp. 45-47.
- _____. 1984. *Cuaderno de Granada*. La Habana: Círculo de Cultura Cubana.
- _____. 1985. "Central Park, Some People, 3.00 p.m.". *Rixaka. Cultural Journal of the African National Congress*. Vol. 1. Lusaka, Zambia: ANC, 9.
- _____. 1989. *Baladas para un sueño*. La Habana: Editorial Unión. Citas tomadas de: 2006. *Nancy Morejón: Antología poética (1962-2000)*. Caracas: Editorial Monte Ávila, (Colección Altazor), pp. 301-10.
- _____. 1995. "Viaje a Suráfrica". *Casa de las Américas*. La Habana, Año XXXVI, N° 200, 126-35.
- ORTIZ, Fernando. 2002. *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra.
- PITA RODRÍGUEZ, Félix. 1985. "The Guerrillas arrive". *Rixaka. Cultural Journal of the African National Congress*. N° 1, Lusaka, Zambia: ANC, 37.
- ROUMAIN, Jacques. 1943. *Le sacrifice du Tambour-Assoto(r)*. [Publication du Bureau d'Ethnologie de la République d'Haïti](#). N° 1, Port-au-Prince: Imprimerie de l'État.
- SCHALKWYK, David. 2013. *Hamlet's Dream: The Robben Island Shakespeare*. Londres: Bloomsbury Academic.