


Entre el afecto racializado y el derecho a la opacidad: relejendo el poema “Amo a mi amo” de Nancy Morejón

Between the Racialized Affect and the Right to Opacity: Rereading Nancy Morejón’s Poem “I Love My Master”

Elzbieta Sklodowska¹ 

Washington University in Saint Louis

ACCESO  ABIERTO

Para citaciones: Sklodowska, E. (2023). Entre el afecto racializado y el derecho a la opacidad: relejendo el poema “Amo a mi amo” de Nancy Morejón. *Visitas al Patio*, 16(2), 29-49. <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.17-num.1-2023-4157>

Recibido: 1 de septiembre de 2022

Aprobado: 18 de octubre de 2022

Editora: Silvia Valero. Universidad de Cartagena-Colombia.

Copyright: © 2023. Sklodowska, E. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando el original, el autor y la fuente sean acreditados.



RESUMEN

En el canónico poema “Amo a mi amo” de Nancy Morejón (n. 1944, Cuba), la “afectividad racializada” (Tyrone S. Palmer) que emerge del contacto violento entre los cuerpos y las subjetividades de una mujer negra esclavizada y un hombre blanco esclavizador excede los parámetros de lo representable. De ahí que en mi relectura no busco una decodificación nítida de “Amo a mi amo.” Por el contrario, bajo la inspiración de Édouard Glissant y su “poética de la relación,” opto por tomar una ruta algo espinosa de concederle al poema, a su hablante, y a su autora, sus respectivos y bien merecidos “derechos a la opacidad”.

Palabras clave: Nancy Morejón; Amo a mi amo; afecto; opacidad; mujer afrodescendiente; raza; poesía cubana.

ABSTRACT

In the canonical poem “I Love My Master” by Nancy Morejón (b. 1944, Cuba), the “racialized affects” (Tyrone S. Palmer’s term) that emerge from the violent encounter between the bodies and subjectivities of an enslaved Black woman and a white male enslaver exceed the parameters of representability. Therefore, in my rereading of the poem I do not search for its unequivocal decoding but, rather, inspired by Édouard Glissant’s “poetics of relation,” I take a more complex route of granting their respective and well-deserved “rights to opacity” to the poem, to its lyrical speaker/subject, and to the poet herself.

Keywords: Nancy Morejón; I Love my Master; affect; opacity; Afrodescendant woman; race; Cuban poetry.

¹ Ph.D. in Spanish, Washington University in Saint Louis. Randolph Family Professor in of Spanish. esklodow@wustl.edu

La propuesta de visitar un texto tan ampliamente estudiado como es el poema "Amo a mi amo" (1982) de Nancy Morejón (n. 1944, Cuba) tiene que empezar con una pregunta: ¿Sería posible una relectura que dejase una impronta original en la voluminosa bibliografía ya existente? En las humanidades y las ciencias sociales, nos inclinamos a apostar por teorías nuevas que conllevan la promesa –aunque no la garantía– de encaminarnos hacia rumbos menos trillados y aportar contribuciones tan innovadoras como duraderas a la producción de conocimiento en nuestras respectivas disciplinas. La convocatoria del dossier de *Visitas al Patio* me hizo pensar en el potencial de la teoría afectiva para catalizar una relectura del poema de Morejón, un texto que me ha ido acompañando en mi práctica docente durante cuatro décadas, pero que hasta ahora no he abordado con miras a la publicación.²

En mi labor crítica, tiendo a comenzar con un repertorio de textos primarios a partir de los cuales emprendo luego el viaje en busca de una teoría. O sea, procuro evitar situaciones harto típicas de mis pesquisas juveniles, cuando un descubrimiento de una teoría nueva o previamente desconocida me propulsaba a buscar –aunque no siempre encontrar– textos que encajasen en los moldes metodológicos preconcebidos. Sin embargo, en el transcurso de varias décadas he aprendido que estos dos caminos tampoco son paralelos y que, con un poco de suerte y persistencia, pueden cruzarse, bifurcarse y entretrejerse. Espero encontrarme ahora precisamente en esta fortuita encrucijada entre el texto y la teoría, en el umbral de volver a "mirar adentro" el poema de Morejón.³ La poesía suele considerarse como el espacio creativo más idóneo para las expresiones de lo afectivo y el *pathos* (Berlant, 2008: 4). Al mismo tiempo, debido a la indeterminación inherente a sus registros metafórico-simbólicos, la poesía parece prestarse a salvaguardar lo que Édouard Glissant llama "el derecho a la opacidad."⁴ Entonces, no es mi objetivo levantar este velo de opacidad sino interrogar las contradicciones y las medias tintas de lo afectivo, lo pasional y lo emotivo en "Amo a mi amo."

Ante la proliferación de vertientes teóricas que a principios del siglo XXI desembocaron en el llamado giro afectivo (Ahmed, 2004; Arfuch, 2015; Clough Ticineto y Halley, 2007; Gregg y Seigworth, 2010; Lara y Domínguez, 2013; Lozoya, 2018; Massumi, 2002), considero necesario acotar los parámetros más básicos de mi análisis puesto que no existe un solo guion para implementar este encuadre metodológico.⁵ Así pues, no me dedicaré a desbrozar las distinciones entre afecto, emoción, sentimiento, sensibilidad o pasión puesto que los interminables debates taxonómicos alrededor de estos términos no han rendido aún resultados transferibles a la praxis crítica. Percibo el afecto como una posible fuente de conocimiento expresable a través del discurso y, por lo tanto, susceptible de un análisis crítico. Será, entonces, en la intersección de afecto, conocimiento, intencionalidad, experiencia y perspectiva histórica (Berg y Ramos-Zayas, 2015: 655; Ashley y Billies, 2017; Ahern, 2019) donde intentaré ahondar en la "afectividad racializada" (Tyrone Palmer, 2017; Anim-Ado y Scafe, 2013) intrínseca al poema de Morejón. En términos más generales, adopto y adapto varias ideas del volumen colectivo *El lenguaje de las emociones: Afecto y cultura en América Latina* que propone usar el afecto como una "herramienta" para "reflexionar de manera colectiva sobre el enorme potencial que los lenguajes críticos del afecto, la emoción y la sentimentalidad tienen para una posible reinterpretación de producciones canónicas de la cultura latinoamericana" (Moraña y Sánchez Prado, 13).

² Agradezco a los profesores John Garganigo y Joseph "Pepe" Schraibman sus valiosos comentarios sobre este ensayo.

³ Retomo aquí el título del poema de Morejón, "Mirar adentro," de la colección *Piedra pulida* (1986), así como el título epónimo de la antología bilingüe editada por Juanamaría Cordones-Cook (Morejón, 2003).

⁴ En *Poetics of Relation*, Glissant (1997) articuló el "derecho a la opacidad" como una forma de resistir el reduccionismo del orden del discurso euro-occidental, fundamentado en la noción unívoca de su propia transparencia. En una entrevista precisó: "Hay un concepto contra el cual estoy peleando en relación con el lugar que ocupan la filiación y a la legitimidad en las culturas occidentales. Estas culturas han desarrollado un concepto de transparencia de la humanidad al cual han de ajustarse todos los hombres y todas las mujeres del mundo...Yo quiero tener derecho a la opacidad, es decir, que no me sea necesario entender lo que soy, que pueda sorprenderme de mí mismo y aun así seguir haciendo cosas, trabajar y así sucesivamente" (Benavente Morales, 318).

⁵ Entre los trabajos publicados en español véase: Lara y Domínguez Giazú, 2013; Macón, 2013; Macón y Solana, 2015; Moraña y Sánchez Prado, 2012; del Sarto, 2012; Peluffo, 2016; Solana, 2020.

En cuanto a la bibliografía en torno a “Amo a mi amo,” el texto ha merecido mucha atención y en varias ocasiones ha sido compaginado con “La mujer negra” (1976), otro poema “icónico” de Morejón (Araújo, 1989; Green-Williams, 2002). De hecho, la misma poeta afirmó que se trata de poemas complementarios: “Yo considero que ‘Mujer negra’ y ‘Amo a mi amo’ son dos caras de una misma moneda” (Morejón y Cordones Cook, 217). En otra ocasión, Morejón ofreció la siguiente perspectiva comparando los dos textos: “Si en ‘Mujer negra’ no hay cuerpo físico presente, en ‘Amo a mi amo’ existe para conducir al lector a un final inesperado; por eso hablo del turno de la ofendida; ambos poemas traen consigo la voz de las sin voz y sin historia; creo que se termina con estos dos poemas la era de la invisibilidad, de la opacidad, y el horror del silencio” (Morejón, 2005: 151).⁶ Esta sinergia entre lo histórico y lo poético, lo colectivo y lo individual conlleva, desde luego, una enorme carga afectiva fraguada en carne viva por el deshumanizante mundo de la plantación –deseo, placer, dolor, miedo, humillación, venganza, abyección.

Volveré a trabajar algunos de los núcleos ya abordados por la crítica de manera dialogal, a veces polémica, siempre tamizados por los filtros metodológicos de lo afectivo y la “opacidad”. Sin pretensión de exhaustividad, destacaré los siguientes enfoques: la interseccionalidad entre la raza, el género y la violencia del sistema esclavista (Captain-Hidalgo, 1987; Cordones-Cook, 2009; Cort, 2021; Luis 1993; Mandri González 2006; Mariatu Terry 2011; Tillis 2001; Valdés 2014; L. Williams 1996); la ambivalencias afectivas alrededor de los ejes de amor/pasión/deseo/dolor/abyección (Howe 2004; Miller 2003; Sanmartín 2011); los engranajes entre las diversas formas de resistencia, incluido el cimarronaje (Casamayor-Cisneros 2021; Gutiérrez 2005; James 1996; Miller 2005); la “brujería” y la “canibalización calibanesca” (Jáuregui 2008); la configuración del registro oral/testimonial en términos de reivindicación de la “gente sin historia” (Mariatu Terry 2011; C. Williams 2011); el enfoque “biopolítico” en el cuerpo (Barrientos 2021; Mandri González 2006); los vínculos entre lo intersubjetivo y lo colectivo, con énfasis en la espiritualidad afrodescendiente (Cordones Cook 2009; González 2005; Miller 2005; Prieto y Mateo 2011; West 1996).

La hablante anónima de “Amo a mi amo” se autodefine por su género y condición de esclava, pero –a diferencia del poema “Mujer negra”– su identidad racial, si bien no solapada, se infiere a partir de su posicionamiento dentro del escenario de la plantación. El acto de hablar presupone una transgresión de su estatus de esclava. Como sujeto que asume la palabra, la mujer desafía el principio fundamental del sistema esclavista que reducía a los seres humanos a la categoría de objeto o animal, negándoles la capacidad de expresión y (auto)representación. La dimensión testimonial del poema es sutil, pero cobra más relieve si nos atenemos a la noción de “testimonio afectivo” (*affective witnessing*) planteada por Michael Richardson y Kerstin Schankweiler (2019) en términos de “afectar y ser afectado/a” a través de una dinámica relacional entre el cuerpo del testigo, la comunidad y el acto de testimoniar (167-169).

Al enterarse de los abusos perpetrados por su amo/amor/amante, la mujer se siente tan profundamente afectada que llega a un punto de inflexión cognitivo-emocional que servirá de pivote para su rebelión: “Oyendo hablar a los viejos guardieros, supe/ que mi amor/ da latigazos en las calderas del ingenio,/ como si fueran un infierno, el de aquel Señor Dios/ de quien me hablaba sin cesar.” Esta imagen infernal de la casa de calderas

⁶ En su voz siempre elocuente, Morejón expresó así su compromiso con la (po)ética de reivindicación de “la gente sin historia” en el discurso de aceptación del Premio Nacional de Literatura (2001): “He buscado sin tregua darle voz a un coro de voces silenciadas que, a través de la historia, mucho más allá de sus orígenes, su raza o su género, renacen en mi idioma. Entre las elegías de Nicolás Guillén y el gesto rumoroso de la poetisa guinera –hoy mayabequina o mayabequense– Cristina Ayala, ha fluido mi voz buscando sitio entre el violín y el arco, buscando el equilibrio entre lo mejor de un pasado que nos sometió sin compasión a la filosofía del despojo y una identidad atropellada en la búsqueda de su definición mejor. Me ha importado la historia en letras grandes, me importó la historia de abuelas pequeñitas, adivinatoras, las que bordaron el mantel, donde comían sus propios opresores; historia de látigo, migraciones y estigmas que llegaron por el mar y al mar vuelven sin razón aparente. Formo parte de una familia, una comunidad, una nación de las que no he querido, ni he podido apartarme, sino que las reclamo con amor en cada uno de mis gestos; el amor supone comprensión infinita y una conciencia de que somos semejantes al prójimo” (Morejón, 2016).

brinda un sesgo deconstructivo a las representaciones de la plantación azucarera divulgadas a través del libro *Los ingenios. Colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba (1857)* escrito por Justo Germán Cantero (1815-1817) e ilustrado por Eduardo Laplante (Francia, 1818–Cuba, 1860). Situado en el intervalo entre el pasado de la "primera esclavitud" y el futuro imaginado "sin esclavitud," el libro –a pesar del aparente realismo de sus litografías– ofrecía rendiciones pintorescas y, por lo tanto, distorsionadas de la plantación azucarera. En los grabados de Laplante, las personas esclavizadas aparecen "como una masa diminuta trabajadora, como hormigas integradas orgánicamente al falseado ambiente aséptico en el engranaje de la plantación. Mientras que en las vistas generales de las plantaciones... éstas se traducen engañosamente como un espacio de confort en medio del campo, un oasis desarrollista en el entorno rural" (Sánchez, 2013). Sin reconocer el costo humano –pasado, actual y futuro– de la plantación azucarera, Cantero y Laplante presagiaban un vertiginoso crecimiento de productividad en conjunción con la modernización y el progreso tecnológico. Por contraste, en la literatura antiesclavista cubana del siglo XIX la conexión entre el trabajo en los ingenios y el infierno se presentaba sin ambages, como se puede apreciar en el siguiente pasaje de la novela *Cecilia Valdés* (1839-1882) de Cirilo Villaverde (1812-1894), reminisciente de las líneas del poema de Morejón:

[...] ardían los candiles de la casa de calderas, porque eran tales y tan espesas las nubes de humo que se desprendían del jugo de la caña hirviendo y de las hornallas, que todo lo llenaban y oscurecían, dándole al sitio aquel, y a los trabajadores negros, desnudos de medio cuerpo arriba, el aspecto de un abreviado infierno. (Villaverde, 146-147)

En el escenario de depredación sistémica del sistema esclavista, la epifanía⁷ que experimenta la hablante del poema corresponde a la configuración bidimensional formulada por Richardson y Schankweiler alrededor de los ejes de "afectar y ser afectado/a" del acto de testimoniar. Por un lado, esta revelación sirve como catalizador para vincular a la mujer de manera afectiva con el sufrimiento de otros esclavos y, por otro, hace que ella misma se encuentre en una encrucijada y empiece a (auto)cuestionar su relación con el amo. El poema capta esta transformación a través del ritmo, el cambio de tono y la estratégica distribución tipográfica de los espacios en blanco.

De este modo, las aliteraciones del *staccato* anafórico que al principio marcaron el frenético ritmo de sus declaraciones de amor ("Amo a mi amo, ... /Amo sus ojos claros... /Amo sus manos.../Amo sus pies...") ceden paso a un ansioso crescendo de dudas y preguntas retóricas ("¿Qué me dirá? / ¿Por qué vivo en la morada ideal para un murciélago? / ¿Por qué le sirvo?"). En lo que concierne a la poética y política del testimonio, la hablante asume el rol de mediadora entre las historias orales de su comunidad y el público lector. Sin ser testigo ocular de los atropellos en el ingenio, su condición de esclava doméstica la posiciona –también en términos afectivos– en un espacio liminal entre el mundo de los esclavistas y los esclavizados. Aunque resulta imposible desbrozar las contradicciones inherentes a la esfera afectiva en el marco de la plantación, los más recientes acercamientos historiográficos que incorporan la metodología interseccional de género y raza abren algunas vías potencialmente útiles también para los estudios culturales y literarios.⁸ Para dar un ejemplo, el siguiente

⁷ En palabras de Norman Denzin: "Epiphanies are interactional moments and experiences which leave marks on people's lives. In them, personal character is manifested. They are often moments of crisis. They alter the fundamental meaning structures in a person's life." ("Las epifanías son momentos y experiencias interactivas que dejan marcas en las vidas de las personas. En ellas se manifiesta el carácter personal. Frecuentemente, son momentos de crisis. Alteran las estructuras de significados fundamentales en la vida de una persona") (Denzin, 70). Todas las traducciones son mías a no ser que se indique de otro modo.

⁸ En el imaginario cubano, la interseccionalidad raza-género-sexualidad queda plasmada en el estereotipo de la mulata en tanto ícono de hipersexualidad. Véase al respecto: Camacho, 2018; Kutzinski, 1994; Rubiera Castillo y Mariatu, 2020; Stolcke, 1992. En el contexto panamericano, las ideas de Frantz Fanon acerca de las (re)configuraciones de la afectividad racializada siguen siendo insoslayables. En su análisis de *Piel negra, máscaras blancas* (1952), Lucía Stecher concluye que "[n]i las máscaras lingüísticas, ni las amorosas, son capaces de negar la visible codificación epidérmica de la diferencia negra" (Stecher, 2013: 261). Peter Wade, por su parte, conecta la racialización del sexo con distintas formas del poder que pueden manifestarse "por medio del abuso sexual (por ejemplo, la violación),

comentario de Hourya Bentouhami nos permite imaginar a la mujer de “Amo a mi amo” en el triángulo con la ama/esposa cuya presencia dictaminaría que los encuentros ilícitos ocurrieran “a hurtadillas”:

Los matrimonios inter-raciales estaban prohibidos por la ley, las mujeres esclavas se encargaban, por lo tanto, de un servicio doméstico, afectivo y sexual gratuito; este último, particularmente, las exponía a la vengativa violencia de las amas blancas, en el caso de que estas últimas no entraran a considerar la violación de las mujeres negras como un “oportuno alivio” (*soulagement opportun*) para enfrentar la promiscuidad de sus maridos. (19)

Imanol Zubero Beascochea (2016), basándose principalmente en los trabajos de Michael Ignatieff, señala que la empatía es la condición imprescindible para trascender lo individual y adquirir la capacidad de imaginar, entender y “sentir” el sufrimiento ajeno como si fuera el suyo propio. Parafraseando el título del famoso testimonio de Rigoberta Menchú, es por medio de la empatía que a la mujer del poema de Morejón le “nace la conciencia” que, al final, hace que se sienta emocionalmente comprometida con las opciones y los riesgos de una resistencia abierta (matar al amo; fugarse/“cimarronear”; unirse a una “sublevación”).⁹ Claudette Williams describe así este complejo periplo:

El tratamiento brutal de los otros esclavos en ‘Amo a mi amo’ más que una experiencia personal, es lo que sirve de estímulo psicológico para despertar la conciencia social de la mujer esclavizada y para impulsarla a concebir la venganza física como su deber social a sus semejantes. Su recién suscitada empatía con el sufrimiento de éstos viene a ser catalizador para su rebelión (437).

El lenguaje del poema es lapidario, despojado de adornos y, a la vez, sumamente impactante. De acuerdo con la retórica aristotélica, la persuasión se construye alrededor del engranaje *ethos-logos-pathos*, pero María Cristina Martínez Solís (2016) destaca la fuerza con la que “discursivamente se predispone al auditorio a través de las pasiones o emociones (el *pathos*)” (145). Por medio de un despliegue de las capas de su relación íntima con el amo, la mujer crea un espacio testimonial que privilegia el *pathos* sobre el *logos*. En buena medida, la carga emotiva de “Amo a mi amo” queda aparejada con el *ethos* –tanto de la hablante como de los “viejos guardieros”.¹⁰ Es así como a contrapelo de lo innombrable/irrepresentable emerge un poderoso haz de afecto, memoria y denuncia que sustenta la poética de “Amo a mi amo” en sintonía con el objetivo abarcador de reivindicar a la “gente sin historia.”

Debido a su condición de mujer esclavizada afrodescendiente, la hablante se enfrenta al trauma en todas las esferas de su existencia (ser/estar/sentir/saber). A pesar de ello, asume el reto de encontrar un lenguaje para dar fe de la experiencia personal y colectiva de los horrores de la esclavitud y plasmar lo impensable en lo discursivo (decir/saber decir/maldecir). De acuerdo con algunas vertientes de la teoría afectiva, es necesario tratar el cuerpo “como un evento de conexiones” (Lara y Domínguez, 104) y en el caso de este poema es precisamente a través del cuerpo que la hablante “afecta y es afectada” –como mujer, esclava, amante, víctima y, posiblemente, vengadora y cimarrona. En términos biopolíticos, su cuerpo es un “recurso” económico, un

sea por el control sobre las relaciones sexuales y el comportamiento sexual, sea por medio de la cosificación y fetichización del subalterno en términos sexuales (como objeto del deseo y la repugnancia)” (Wade, 2008).

⁹ En los estudios cubanos, el foco de atención en el cimarronaje ha trascendido las esferas de la antropología e historiografía (Pacheco Valera, 2018) para dejar su impronta en el vocabulario de la crítica cultural y literaria (Cairo, 2005; Casamayor-Cisneros, 2021; Derby, 2014; Miller, 2005). Para un estudio comprensivo del cimarronaje, con muchas referencias a Cuba, véase Laviña, 2011.

¹⁰ Roberto González Echevarría (1990) explica que el oficio de guardieros correspondía a los esclavos más ancianos, incapaces ya de sobrellevar el trabajo “regular” de la plantación. Los guardieros vivían en las lindes de los ingenios. Venerados por sus propias comunidades como depositarios del saber ancestral, servían también como fuente de información para historiadores, antropólogos (Fernando Ortiz) y novelistas (171).

vehículo de (re)producción. Según el vocabulario esclavista, como persona esclavizada esta mujer es una "pieza" de la cual han sido "extraídos" hasta los afectos, pero que sigue siendo "afectada" por los engranajes de la máquina de la plantación en todos los aspectos de su existencia. De acuerdo con Pablo F. Gómez, "El concepto clave de la cuantificación del cuerpo humano en la temprana Edad Moderna fue el de la 'pieza de Indias' o 'peça da India', en portugués (...) Este concepto permitió la creación de contratos donde inversores, proveedores y el propio Estado podían calcular anticipadamente tarifas, ganancias y riesgos, utilizando nociones cuantificables de cuerpos antes de comprarlos o examinarlos" (Gómez s.f.). Ildefonso Gutiérrez Azopardo especifica que una pieza de Indias,

equivalía a un hombre o mujer de entre dieciocho y treinta años de edad y por lo menos siete palmos de altura. Diversas fracciones de la «pieza» correspondían a quienes por edad, salud o físico no alcanzara al mínimo. Esta operación se denominó «palmeo», por la unidad –palmo o cuarta utilizada como base para medir la altura de los esclavos. (198)

Incluso como fuente del placer sexual para el amo, la mujer no puede evadir su condición de "pieza." El hombre blanco imprime en el cuerpo de la mujer negra su marca violenta de esclavizador: su boca es como el hierro candente de la calimba ("Mi amo muerde y subyuga") y su pene es un "látigo inmemorial."¹¹ Las mordeduras y rajaduras dejadas por el amo en el cuerpo de la mujer nos hacen pensar en las imágenes que aún perduran en los abismales archivos del Atlántico Negro, aunque la mayoría de los materiales conocidos no provienen de Cuba. Sabemos que los cuerpos de todas las personas esclavizadas, sin excepción, estaban marcados con hierros candentes en hombros, espalda, pechos o mejillas. Los hierros y sus marcas fueron comúnmente conocidos bajo los nombres de carimbas, calimbas o marcas de fuego.¹² Además, casi todas las personas esclavizadas llevaban en su piel las huellas de haber sido castigados/as, repetidamente, con látigos, cepos, grilletes, máscaras de hierro, potros, garrotes u otros instrumentos del horroroso arsenal punitivo inventado y manejado con saña por los esclavistas. En tanto marca del esclavizador, la carimba cumplía múltiples funciones que se traslapaban dentro de un sistema totalizante:

para significar que eran esclavos y descendientes de esclavos; piezas de indias, piezas de compraventa, en las partidas o en subasta pública; para nominarlos negros; para estigmatizar sus formas tradicionales de curar, su tradición oral, sus formas de cantar, sus cuentos, sus leyendas, su religiosidad y espiritualidad tradicionales, y, por supuesto, su piel. (Eljach, 127)

En el poema de Morejón, el cuerpo del amo también está marcado por cicatrices ("cundido de llagas y balazos"), aunque en su caso se trata de improntas de un pasado "heroico" de un guerrero/pirata/conquistador. Estas cicatrices realzan su masculinidad mientras que las cicatrices que su látigo –real y metafórico– deja sobre los cuerpos de su amante y de los esclavos en el ingenio reafirman su control sobre sus "posesiones."¹³ El hombre

¹¹ Una versión de la impactante imagen del "látigo inmemorial" aparece también en el poema "La silla dorada": "No sé hablar ni tengo manos. / Un látigo inmemorial las fue cortando poco a poco" (Morejón, 2002: 9). Sería interesante analizar al corpus poético de Morejón a través las resonancias intratextuales que parecen atravesar su obra poética y ensayística.

¹² Según Gabino La Rosa Corzo, a pesar de su abolición oficial por la Corona española en 1784, la práctica de carimbar "persistió en Cuba hasta muy avanzado el siglo XIX" (La Rosa Corzo, 111).

¹³ Manuel Moreno Fraginals ha confeccionado todo un glosario cubano referente a la sexualidad derivado de la plantación esclavista: "De origen nítidamente azucarero son, entre otros, los términos palo (coito); tumbadero (casa de prostitución o casa de citas); botar paja (masturbación); manjarria (pene, hoy transformada en «mandarria»); bollo (vulva); paila (nalga), etc. Otro hecho sumamente curioso, aunque lógico si se analiza mediante los modernos estudios del subconsciente, es que la terminología de los castigos a los esclavos también pasa a integrar el léxico sexual. Cuerazo, forma habitual de llamar al latigazo, se transformó en coito, siendo hoy frecuentes las expresiones «dar un cuerazo» o «echar un cuerazo». Sonar, verbo empleado corrientemente en Cuba en su acepción de pegar, adquirió igualmente el sentido de coito. Bocabajo, castigo típico de ingenio y cafetales, pasó a significar posesión sexual, siendo corriente la frase «dar un bocabajo». En síntesis, el rito oral del castigo se transfirió al lenguaje ritual del coito" (Moreno Fraginals, Vol.II: 40).

traspasa sus impulsos de predador al acto de subyugación de su amante negra por lo cual el cuerpo de la mujer parece un territorio pirateado más. En palabras de Cecilia Millán (1993), a la persona esclavizada no le pertenece ni siquiera su propio cuerpo debido a que el esclavizador:

...hace de él una máquina no solo de producción/reproducción sino de contención: se prohíbe la más mínima expresión de sufrimiento, de languidez; se reprimen violentamente todas las tentativas de reapropiación del cuerpo, especialmente la danza y la música (...) Era (...) indispensable para la producción/reproducción vestir el cuerpo del esclavo/esclava como cuerpo de esclavo, y agregar a la violencia física brutal, la violencia cultural y simbólica (...) En el caso de la mujer esclava, su cuerpo adquiere otras particularidades: primero está el acoplamiento del hombre blanco y la mujer negra, marcado por una extrema violencia: pone en escena al amo, látigo en mano, y a la esclava, comprada como ganado. (83)

En el poema, ambos cuerpos funcionan como "archivos" de sus respectivas vivencias, aunque muy disímiles en cuanto a su significado testimonial. Varios estudios sobre la (post)memoria de la esclavitud destacan precisamente este aspecto "legible" del cuerpo (Geisdorfer Feal, 78, 81). Tal como puntualiza Nadia Celis Salgado, "Erigidos como repositorio de la memoria histórica, los cuerpos caribeños se han convertido en décadas recientes en un pilar de numerosos esfuerzos estéticos y teóricos por entender y reescribir el pasado colonial y su impacto sobre los sujetos pos-coloniales" (135). Por su parte, Adriana López-Labourdette habla de "las narrativas del vestigio" en las cuales "el cuerpo funge no solo como repositorio de memoria, sino igualmente como medio de memoria, que además de almacenarla y transmitirla, la produce" (481).¹⁴

Según va progresando el poema, la hablante comparte más pormenores acerca de las circunstancias de sus encuentros amorosos. Además de la mención previa de "un lecho de hierbas," ahora nos enteramos de que hacían el amor de noche y "a hurtadillas," camuflados por el cañaver. La ambivalencia de la mujer ante el acto amoroso –además de las referencias ya mencionadas a los abusos– queda encapsulada en el resentimiento ante "estos quehaceres para mí en el atardecer sin girasoles." La noción de "quehacer" está despojada de afecto y parece reducir el acto sexual a una transacción, una obligación, o un evento rutinario y mecánico. De hecho, incluso en la primera parte del poema a cada una de sus declaraciones de amor ("Amo a mi amo") corresponde algún "quehacer" para complacer al amo ("recojo leña"; "esparzo gotas"; "abanico"; "froto"). En otras ocasiones, su única tarea es escuchar –a regañadientes– los cantos y cuentos del amo. Finalmente, un punto a destacar es que los girasoles son el atributo más emblemático de Oshún/Ochún, el orisha yoruba del amor erótico y la sensualidad femenina.¹⁵ Asimismo, "el atardecer sin girasoles" sugiere una carencia afectiva, una ausencia de pasión amorosa genuina. Esta conexión entre la hablante en "Amo a mi amo" y Oshún queda delineada a través de algunos atributos asociados con este orisha: la miel de abeja y el abanico. Recordemos que como parte del ritual amoroso la mujer esparce "gotas de miel" por las orejas del amo y abanica "todo su cuerpo cundido de llagas y balazos."¹⁶

¹⁴ Fuera de Cuba, dos imágenes de cuerpos violentados por los abusos esclavistas se convirtieron en emblemas de la causa abolicionista. La más conocida (*Harper's Weekly* el 4 de julio de 1863) mostraba la espalda horriblemente cicatrizada de un esclavo fugitivo conocido como Peter o Gordon. La otra, publicada en el mismo *Harper's Weekly* ya después de la abolición (1866: 477) con la inscripción "Marks of Punishment Inflicted upon a Colored Servant in Richmond, Virginia" ("Marcas de castigos inflingidos sobre una sirvienta de color en Richmond, Virginia") representaba a una mujer sin nombre, hoy identificada como Martha Ann Banks of Aylett. Para una excelente síntesis del simbolismo y la materialidad del cuerpo, véase Moraña 2021.

¹⁵ Véase Strongman (2019: 258) sobre las variantes en la transcripción de nombres y términos como Orisha/Oricha y Oshún/Ochún/Oshún/Osún. Para más referencias, también Murphy y Sanford 2001, Bolívar Aróstegui 2005 y Valdés 2014.

¹⁶ Lydia Cabrera precisa que Oshún "es la amante, la personificación de la sensualidad y del amor, de la fuerza que impulsa a los dioses y a todas las criaturas a buscarse y a unirse en el placer. Por eso Oñí, la miel que simboliza su dulzura, es uno de los ingredientes de su poder" (Cabrera, 1980: 89). Madeline Cámara elabora sobre otras ofrendas y accesorios de Oshún: "En los altares yorubas, y también en muchos de los que se han reproducido en América, especialmente en

Si pensamos en la conocida teoría triangular del amor de Robert Sternberg que define el amor "perfecto" como una combinación equilibrada y recíproca de pasión, compromiso e intimidad, resulta obvio que la configuración afectiva de "Amo a mi amo" –con todas sus asimetrías y coerciones– no pasaría la prueba de un amor completo. El compromiso no existe ni puede existir porque no se trata de una relación consensual, la intimidad se reduce a los furtivos acoplamientos en el cañaveral y, finalmente, la pasión erótica se manifiesta de maneras diametralmente opuestas entre los amantes –a la violencia del amo la mujer responde con sensualidad, pero también con ternura. Su hechizo sexual parece coadyuvado por su conocimiento de los secretos etnobotánicos del "arte del bien querer", según sugiere el ritual de frotar los pies de su amo "con los polvos más finos" encontrados "una mañana, /saliendo de la vega". En términos afectivos se trata, por lo tanto, de una mezcla de erotismo, cuidado curativo y ternura casi maternal. En todo caso, los actos y quehaceres de la mujer reafirman la idea de Hourya Bentouhami de que "los esclavos –y aún más las mujeres– se convierten en cuerpos dobles (*doublures*) que cargan con el cuidado y con la reparación del cuerpo del amo y de la ama" (13).

Para desbrozar los desdoblamientos y ambigüedades de "Amo a mi amo" es importante, en lo posible, resistir las normas y hormas del "orden del discurso" académico, esquivar las trampas de binarismos y no insistir en el mandato de "descodificar" el texto y levantar el velo de opacidad a sus secretos mejor guardados. La bibliografía sobre la poesía de Morejón (Cordones Cook, 2009; González, 2005; Miller, 2005; Prieto y Mateo, 2011; West, 1996) pone en evidencia el hecho de que la espiritualidad afrodiaspórica puede servir de inspiración para contemplar las aparentes inconsistencias en el perfil afectivo de la hablante-protagonista de tal modo que se respete también su "derecho a la opacidad". Sin poseer un conocimiento personal o académico de la cosmovisión afrodiaspórica, recurro a algunas fuentes antropológicas para dar un paso más hacia el mundo afectivo del poema, sus claroscuros, las voces y los ecos que se están deslizando entre el tejer y destejer del recuerdo individual y la memoria colectiva.

Con este fin, vuelvo a evocar a Oshún, cuyos atributos materiales de orisha (miel, girasoles, abanicos) he mencionado en conexión a los rituales amorosos. Me interesa sobre todo la dimensión del afecto femenino racializado y, más concretamente aún, la posibilidad de percibir a la mujer del poema de Morejón como una proyección de Oshún. Bella, joven, sensual y casi siempre representada como mulata, Oshún hace visible el secreto del amor hecho "a hurtadillas," siendo tanto el vehículo como el fruto de las relaciones sexuales interraciales. Aunque no sabemos nada del color de la piel de la mujer de "Amo a mi amo," es posible imaginar que físicamente se parezca más a Oshún que a "la mujer negra" del poema epónimo de Morejón. Dicho esto, el imaginario cubano reconoce y celebra las contradicciones inherentes a Oshún:

[E]n ningún otro lugar excepto Cuba [...] Oshún ha sufrido un proceso de sincretismo tan complejo como para generar un poderoso símbolo bipolar que se desdobra en la Virgen de la Caridad del Cobre, madre del pueblo cubano, y en una hermosa y joven mulata que aparece en todo el arte cubano del siglo XIX como protagonista de episodios amorosos ilícitos y desafortunados, participando ambas imágenes en el proceso de formación de las narrativas de la nación. De un lado se representa a Oshún/Virgen de la Caridad: el amor materno y el espíritu armónico y conciliador; del otro Oshún/Afrodita, encarnada en el amor sexual, transgresor y escandaloso de una mulata de rumbo a través del proceso de sincretización. (Cámara, 24-25)

Más allá de estos procesos de sincretización, el hecho de que el nimbo sagrado de Oshún no le impida meterse en toda clase de enredos pasionales tiene que ver también con "los caminos" asociados con cada orisha:

Cuba y Brasil, se le rinde honores a Oshún con brazaletes de cobre, que es su metal preferido, y con abanicos, ya sean de metal o plumas de pavo real" (Cámara, 2003: 24-25; el énfasis es mío).

Los caminos son como variantes de cada uno de los santos, sus avatares. Los creyentes los describen como momentos de la vida de ellos, cuando estaban aún en la tierra. Oshún tiene caminos donde es reina, en otros es prostituta, en uno es sepulturera, en su peor variante es una mujer muy desafortunada en amores que terminó siendo una bruja malvada, pordiosera, que come la carroña que le traen sus únicas amigas, kolé, las auras tiñosas. (Garcés, 40).

Estos recorridos vitales de los santos y sus avatares abarcan todo un espectro de afectos que se bifurcan, se entrecruzan y se entrelazan: la pasión amorosa, el deseo, el dolor, el miedo, la humillación, la rabia, la pena, la venganza, el asco, la abyección. Al final, las trayectorias afectivas y cognitivas de los orishas parecen cercanas a lo que viven y sobreviven los seres humanos.¹⁷

A pesar de todas estas incursiones interpretativas, es necesario admitir que las vías de acceso crítico a las dimensiones afectivas de la plantación son tortuosas y a menudo desembocan en callejones sin salida. De ahí que "el derecho a la opacidad" se convierte en una obligación ética para quienes intentamos acercarnos –y, sobre todo, como es mi caso, desde una distancia privilegiada– a un mundo traspasado por olvidos, silencios, violencia sistémica y traumas transgeneracionales. Pero respetar el "derecho a la opacidad" tampoco implica resignarse a apartar la vista de las secuelas –emotivas, cognitivas, materiales– del régimen de horror esclavista:

La plantación es un mundo arquetípica y materialmente estructurado por la muerte [...] El régimen de dominio bajo la esclavitud se apoya en tecnologías de subyugación, no de subjetivación. Al esclavo no se lo interpela en una compleja red de enunciados que lo constituyan, mediante un intercambio comunicativo desigual, en sujeto subordinado (de ahí la importancia de que no aprendiera a leer ni a escribir), sino a través de mecanismos permanentes de coerción. La amenaza de la tortura o de la muerte se convierte en el recurso obligado para garantizar su actividad social productiva. Que su cuerpo no le pertenecía era el incesante recordatorio emitido por el látigo, el cepo o el mastín del rancheador. (Lugo Ortiz, 37).

Aun si logramos imaginar a la mujer de "Amo a mi amo" dentro del escenario esbozado por Lugo Ortiz, será difícil encontrar un lenguaje para analizar su relación con el amo. El léxico moderno comúnmente aplicado a las relaciones abusivas resulta insuficiente. De hecho, expresiones como "relación tóxica," "relación no-consensual," "sodomismo" o "síndrome de Estocolmo" parecen fuera de lugar en un mundo donde la violencia unilateral que caracteriza los encuentros eróticos en el poema es una proyección de las perversiones del sistema rastreadas por Lugo-Ortiz.¹⁸ La hablante del poema tampoco dispone de un paradigma discursivo a que acudir para captar la experiencia (sobre)vivida; de hecho, lo que se propone transmitir no es *testimoniable* dentro de los límites del lenguaje/varios lenguajes, de la comprensión, incluso de la imaginación.¹⁹ A pesar de ello, la mujer busca su propio lenguaje para dar fe de las texturas sensoriales y emocionales de su pasión y su dolor, sin "poetizar" la violencia ni rechazar su propia sensualidad. Aunque no percibe su maltrato en los mismos términos que los abusos sufridos por otros esclavos en el ingenio, "mansa cual un cordero" compara su existencia a la de los animales (murciélagos; caballos). Esta "transferencia" de lo humano a lo animal parece ser un correlato de la

¹⁷ La complejidad de la esfera de los afectos elude, por cierto, cualquier sistematización comprensiva, aunque no faltan esfuerzos por conseguirlo, según queda ejemplificado en el monumental proyecto de José Luis Díaz y Enrique O. Flores que consiste en "[o]rdenación tripartita de 328 términos de la emoción humana en lenguaje castellano por: 1) conjuntos de palabras afines... 2) por intensidades... y 3) por conjuntos opuestos o antónimos..." (2001: 32).

¹⁸ Gerard Aching (2015) advierte contra la tendencia presente en algunos trabajos críticos de atribuir inclinaciones masoquistas a personas esclavizadas.

¹⁹ En el contexto pancaribeño, los diarios del esclavizador británico Thomas Thistlewood (1721-1786) registran con ignominiosa precisión toda clase de vejaciones que su autor había cometido durante casi cuatro décadas (1784-1786) en las plantaciones en Jamaica, incluyendo las interminables y recurrentes violaciones de más de un centenar de mujeres esclavizadas. Los archivos cubanos documentan, a su vez, abusos perpetrados por el infame Esteban Santa Cruz de Oviedo. La explotación sexual a la que este plantador matancero había sometido a las mujeres esclavizadas constituye el eje principal de la novela *El harén de Oviedo* (2003) de Marta Rojas (1928-2021).

deshumanización inherente al régimen esclavista. Asimismo, es posible discernir un nexo entre su aparente mansedumbre y un "saber" inculcado en su psique y su cuerpo por el sistema:

Los esclavos están obligados a obedecer y respetar como a padres de familia a sus dueños, mayordomos, mayoresales y demás superiores, y a desempeñar las tareas y trabajos que se le señalasen, y el que faltare a alguna de estas obligaciones podrá, y deberá, ser castigado correccionalmente por el que haga de jefe en la finca, según la calidad del defecto, o exceso, con prisión, grillete, cadena, maza o cepo, donde se le pondrá por los pies, y nunca de cabeza, o con azotes que no podrán pasar del número de veinte y cinco. (*Reglamento de esclavos para Cuba*, Artículo 41)

Hourya Bentouhami propone una compleja elaboración de los mecanismos sociales y psicológicos que fuerzan a la persona esclavizada a sacrificar su identidad en aras de la lealtad al amo. Como resultado de este proceso, las personas esclavizadas asumen un *cuerpo-doble*, o sea un cuerpo cuya vida está definida/valorada exclusivamente en función de la vida de otro cuerpo, el cuerpo del amo. El siguiente comentario resulta bien pertinente para el poema de Morejón:

[E]l esclavo se ve a sí mismo a través de un otro, y deviene en ese otro —el doble del maestro— que se espera de él. Por lo tanto, es imposible decir "yo", si no es, solamente, en la identificación con el maestro (...) Esta imposibilidad de decir yo sin asumir y echarse encima el cuerpo del amo indica y evidencia la colonización del deseo de reconocimiento: cómo se le gira y se le invierte hasta convertirlo en un signo de lealtad. (Bentouhami, 27)

A mi juicio, y como una posible línea interpretativa para el futuro, podría cotejarse esta conceptualización de Bentouhami con la bien conocida filosofía de la "doble conciencia" formulada por el norteamericano W.E.B. Du Bois (1868-1963).

Finalmente, dentro de la tríada cuerpo-afecto-sensualidad configurada por Morejón con tanta atención al más minúsculo detalle, llaman la atención varias referencias a trajes y tejidos dispersas a lo largo del poema. Sabemos que la vestimenta de personas esclavizadas fue, como todo lo demás, obsesivamente controlada. El *Reglamento de Esclavos de Cuba* (1842) así detallaba las estipulaciones referentes a la indumentaria:

Deberán darles también dos esquifaciones al año en los meses de diciembre y mayo, compuestas cada una de camisa y calzón de coleta o rusia, un gorro o sombrero y un pañuelo; y en la de diciembre se les añadirá, alternando un año, una camisa o chaqueta de bayeta, y otro año una frazada para abrigarse durante el invierno." (84)

Fuera de Cuba, resulta de interés el Edicto del Gobernador General de las Indias Occidentales Holandesas publicado el 17 de junio de 1786 en la *Saint-Croix Gazette*:

Está expresamente prohibido a todo individuo perteneciente a un pueblo de color, sea libre o esclavo, portar joyas de diamantes o de plata, excepto de la forma que aquí se especifica. Está igualmente prohibido usar ropa de seda o de cualquier otro material adornado con oro o plata, así como telas indias, de batista, de muselina, de gasa, de lino, o cualquier traje de lujo y, por supuesto, bombazines. (Cit. en traducción por Bentouhami, 28)

Amén de la "frugalidad" de los esclavistas, el control en la esfera material y simbólica de la vestimenta servía como una herramienta más para despojar a esclavos y esclavas de su individualidad. A partir de su estudio de

anuncios norteamericanos de captura de esclavos huidos Carme Manuel observa que "la ropa no constituía en muchas ocasiones un elemento identificador, aunque sí lo eran las marcas del cuerpo, tanto las tribales como las producidas como consecuencia de castigos" (2006: 56). De ahí que en el poema de Morejón los vestidos "regalados" por el amo sirvan como la estampa más visible de su control sobre la mujer al mismo tiempo que invisibilizan o enmascaran las huellas de su violencia.²⁰ La "diferencia" en la vestimenta como elemento identificador marca la distancia entre la mujer y el resto de la dotación y, en particular, con respecto a otras esclavas, puesto que se trata de prendas íntimamente asociadas con la sensualidad femenina: "Maldigo/(...) esta bata de muselina que me ha impuesto;/estos encajes vanos que despiadado me endilgó/." Refiriéndose específicamente a las mujeres esclavizadas en su estudio enfocado en el Caribe francés, Martine Lemoine ofrece una observación que también es pertinente al poema de Morejón:

...llegan casi desnudas a la colonia; se les viste con una camisola de algodón burdo, rudimentaria, llamada vestido de tres aperturas (cabeza y brazos) que les cubre por debajo de las rodillas y atan en su cabeza un pañuelo de tela... Este atuendo de plantación, por la desnudez de los brazos y las piernas, así como por cierta transparencia de la tela, no era decentemente correcto para la esclava doméstica que convivía en el hogar. Las negras podían presentarse como temibles rivales. Así que las amas blancas imponen a sus esclavas un vestido largo y austero que se parecía a sus camisones –cubriendo el cuerpo hasta el cuello y con mangas largas– y sin adorno. (329)

En la parte inicial del poema encontramos también una referencia a la seda, muy valorada como la tela más delicada y lujosa. La frase "Y la seda del tiempo hecha trizas" precede la epifanía sobre los abusos en el ingenio y está realizada tipográficamente con los espacios en blanco. Flanqueada por los silencios que implican algo que la mujer no puede, no debe o no quiere decir, la metáfora de "la seda del tiempo hecha trizas" suscita la imagen de una vida desgastada por los abusos, pero a la misma vez señala el compromiso de la hablante por impedir que la memoria de estos atropellos se destejiera sin dejar un rastro.²¹ El prisma de la teoría del afecto permite discernir en esta potente metáfora los pliegues de un tiempo transgeneracional, de larga duración, donde las experiencias traumáticas quedan "puestas en abismo": "Emotions tell us a lot about time; emotions are the very 'flesh' of time. They show us the time it takes to move, or to move on, is a time that exceeds the time of an individual life" (Ahmed, 202).²²

A pesar de todas las vejaciones sufridas, ni siquiera el todopoderoso amo es capaz de reducir a la mujer a una mera "pieza." Su humanidad perdura en las palabras que ella misma está enhebrando entre lenguas y culturas, entre el dolor y el deseo, entre el decir y el maldecir. De hecho, la escuchamos profiriendo maldiciones con la misma pasión que sus declaraciones de amor. Maldecir es, obviamente, lo opuesto de bendecir, con todo el potencial sobrenatural de un maleficio. Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, la maldición es una "imprecación que se dirige contra alguien o contra algo, manifestando enojo y aversión hacia él o hacia ello, y

²⁰ Moreno Fragnals dedica varios pasajes de su libro a la descripción del vestuario de los esclavos (1978, Vol. II: 63-66). Menciona también que "[e]n casos excepcionales y como premio especial a ciertos contramayorales negros o a esclavos plenamente domesticados que servían en otros cargos claves, se confeccionaban vistosas capas o chaquetas que laureaban la ignominia inconsciente" (1978, Vol. II: 63). En este contexto es de gran interés la novela *Fe en disfraz* (2009) de Mayra Febres-Santos (n. 1966, Puerto Rico) donde el traje/disfraz se convierte en el eje simbólico del trauma transgeneracional infligido por la esclavitud.

²¹ Queda para otra ocasión un análisis más sostenido de esta imagen del tiempo en conexión a "las coplas sonoras" que el amo canta al compás de la vihuela y que parecen "como nacidas de la garganta de Manrique." Los versos más famosos de Jorge Manrique (1440-1478) –"Nuestras vidas son los ríos..." de *Coplas a la muerte de su padre* (1476)– ponen énfasis en el inexorable paso de tiempo que desemboca en la muerte igualadora. Desde luego, resulta curioso que una mujer esclavizada asociara las canciones del amo con la obra de un poeta español del siglo XV. ¿Sería posible que detrás de la voz de la esclava hubiera otra voz, tan "omnisciente" como para tener acceso a este tipo de saber? Probablemente no se trata de un detalle de gran relevancia porque, renglón seguido, la voz de la hablante/mujer esclavizada recupera su autoridad discursiva al afirmar de manera casi irreverente su preferencia por oír una marímbula, instrumento de origen africano, en vez de la vihuela. ("Yo quería haber oído una marímbula sonar").

²² "Las emociones nos dicen mucho sobre el tiempo; las emociones son la 'carne' misma del tiempo. Ellas nos muestran que el tiempo que hace falta para dar un paso, para salir adelante, es un tiempo que excede el tiempo de una sola vida individual."

muy particularmente deseo de que le venga algún daño." No obstante, en el poema de Morejón la mujer dirige esta imprecación también en contra de sí misma, culpándose por haber aceptado los regalos del amo ("Maldigo/esta bata de muselina que me ha impuesto;/estos encajes vanos que despiadado me endilgó") y por haber dejado que la maltratara ("estos senos de piedra que no pueden siquiera amamantarlo;/este vientre rajado por su látigo inmemorial"). La manera en que la mujer percibe las partes reproductivas de su cuerpo me hace pensar en las ideas de Françoise Vergès (2017) y, en particular, su conceptualización de la esclavitud racial en términos de la economía de "extracción de lo viviente" (95-106).

Entre todas las maldiciones proferidas por la mujer la más contundente tiene que ver con su incapacidad de controlar sus propios sentimientos. Gramaticalmente, se trata de una redundancia, en la cual el verbo queda potenciado por el adjetivo: "Maldigo/ [...] este maldito corazón.". Este "maldecir" se conecta también con su "malestar" de estar atrapada "en la morada ideal para un murciélago" y sentirse menos feliz que los caballos del amo. Si tomamos en cuenta la dimensión intertextual del poema, "maldecir" adquiere también otras connotaciones, particularmente en conexión a la figura de Caliban de *La Tempestad* (1611) de William Shakespeare. Algunos críticos (Jáuregui, 2008; Miller, 2003) han observado que Caliban y la mujer comparten el quehacer de recoger leña²³ aunque el nexo más evidente tiene que ver con los ecos de las palabras de Caliban en las maldiciones de la mujer: "—¡Me habéis enseñado a hablar, y el provecho que me ha reportado es saber cómo maldecir! ¡Que caiga sobre vos la roja peste, por haberme inculcado vuestro lenguaje!" (Shakespeare, 30).²⁴ A partir de varias referencias a la lengua —en su doble acepción de órgano y lenguaje— se puede discernir también un proceso de "creolización" definido en el contexto del Caribe por Glissant como un espacio donde "the multilingual and frequently multiracial tangle created inextricable knots within the web of filiations, thereby breaking the clear, linear order to which Western thought had imparted such brilliance (71)."²⁵

Es en este crisol de transmutaciones lingüísticas donde la opacidad, la distorsión, y el subterfugio se entretejen no solamente con el maldecir sino con el "decir mal" calibanesco ("Mi lengua para él ya no es la suya") y el rechazo visceral de la lengua del amo ("Maldigo/ [...] esta lengua abigarradamente hostil que no mastico"). La imagen de "esta lengua abigarradamente hostil que no mastico" constituye, sin duda alguna, uno de los nudos más ambiguos del poema y la interpretación que acabo de sugerir es tan solo una de varias posibles. Por ejemplo, si pensamos en "no masticar la lengua" como sinónimo de "no comerse la lengua" —que equivale a no decir lo que debería decirse—, una interpretación posible nos revelaría a mujer "subalterna" que sí puede hablar y, además, a su manera. "Maldecir" y "decir mal" encarnan un gesto de desafío por parte del "subalterno" ante las normas (gramaticales, sociales) empleadas como herramientas de control por los poderes hegemónicos. De ahí que en el acto de maldecir se cristalice también la (meta)conciencia de la hablante de que "las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo" (Lorde, 1979).

²³ En la obra de Shakespeare, Caliban está forzado a la odiosa labor de acarrear la leña. Para la mujer en "Amo a mi amo," se trata también de un "quehacer" afectivo, de mantener viva la llama de la pasión del amo. En todo caso, es necesario tener presente el vínculo entre la explotación extractiva de la tierra y la economía esclavista. Refiriéndose a Cuba en particular, Moreno Friginals indaga sobre esta conexión bajo rótulos tan contundentes como "la muerte del bosque" y "el cultivo de rapiña." El historiador evoca también las estremecedoras palabras de José Ignacio Echegoyen, un técnico azucarero y luego propietario de un gigantesco ingenio: "espanta la necesidad de leña de un ingenio. ¿Y dónde hay montes que basten?" (Moreno Friginals, 1978, Vol. I: 157).

²⁴ En 1971, Roberto Fernández Retamar (1930-2019) publicó *Caliban*, un polémico ensayo de gran resonancia. No insisto en establecer una conexión entre el poema de Morejón y el texto de Fernández Retamar, pero uno de los pasajes más citados de *Caliban* parece relevante también al presente análisis: "Próspero invadió las islas, mató a nuestros ancestros, esclavizó a Calibán y le enseñó su idioma para entenderse con él: ¿qué otra cosa puede hacer Calibán sino utilizar ese mismo idioma para maldecir, para desear que caiga sobre él la «roja plaga»? No conozco otra metáfora más acertada de nuestra situación cultural, de nuestra realidad" (Fernández Retamar, 33-34). En la relectura propuesta por Fernández Retamar falta, sin embargo, la perspectiva de género. Véase a propósito las observaciones de de Carlos Jáuregui acerca del tropo de "hijas de Caliban" (526) y, más específicamente aún, el comentario de M.J. Fenwick de que en "Amo a mi amo" Morejón asume la voz de una Caliban femenina (228).

²⁵ "Una maraña multilingüística y frecuentemente multirracial formó nudos inextricables dentro de la red de filiaciones, rompiendo el claro y lineal orden al cual el pensamiento de Occidente había impartido tanta brillantez."

En la parte final del poema, el toque de los tambores representa un vehículo de comunicación completamente ajeno al mundo de los amos.²⁶ Se trata, además, de una herramienta multifuncional, imbuida de un potencial para "desmontar" el régimen de los blancos: "Ensondecadores toques de tambor ya no me dejan/oír ni sus quebrantos ni sus quejas." En las sociedades afrodiaspóricas, el toque de los tambores era un lenguaje secreto para comunicarse con los orishas o convocar a toda la comunidad en situaciones de emergencia. Desde la perspectiva de los blancos, parecía una lengua extranjera, un mero "balbuco". Sin embargo, los indescifrables registros de los tambores infundían en los esclavistas un verdadero terror a la rebelión negra, sobre todo en la época posterior a la Revolución Haitiana (1791-1804). De hecho, retomando la terminología de Lorde, podría decirse que los mismos esclavistas avizoraban en la lengua secreta de los tambores una fuerza capaz de desmontar "su casa."

Algunos críticos han sugerido que el final de "Amo a mi amo" marca un acto de confrontación directa al opresor. No obstante, también en este caso el lenguaje del poema está envuelto en la opacidad tejida de ambigüedades, elipsis y paradojas. Aunque los toques de los tambores son "ensordecadores," no logran amortiguar el sonido de las campanas que, literal y metafóricamente, encarnan el lenguaje y la voz del sistema esclavista. Manuel Moreno Fragnals observa que en el tiempo de la plantación el régimen litúrgico se traslapaba con el laboral: "Marcando el ritmo de las tareas interminables, las campanas de los ingenios adquirieron un extraordinario valor simbólico.

Del mismo modo que no se concibe una iglesia sin campana, tampoco hubo ingenio o cafetal sin ella" (Moreno Fragnals, 1978, Vol. II: 32). Para los esclavos, el sonido de las campanas marcaba el extenuante ritmo de trabajo (Moreno Fragnals, 1978, Vol. II: 33-37) y de los castigos; para los amos, al contrario, era una de las tantas herramientas de subyugación y control.²⁷

La mujer parece responder a esta llamada ("Las campanas me llaman...") aunque los puntos suspensivos que cierran el poema en realidad no representan un cierre, sino una apertura más.²⁸ De modo que no sabemos si su "maldito corazón" volverá a sintonizar con el repique de las campanas o, al contrario, responderá a la exhortación de los tambores a matar a su amo/amante. El pasaje referente al posible sacrificio no es una confesión, sino más bien una ideación del crimen ("me veo cuchillo en mano, desollándolo como a una res/sin culpa") que parece tomar forma de una pesadilla recurrente ("Amo a mi amo pero *todas las noches*, /cuando atravieso la vereda florida hacia el cañaveral/donde a hurtadillas hemos hecho el amor, /*me veo cuchillo en mano...*"; el énfasis es mío). Aunque el acto de matar no llegara a concretarse, la imagen/visión de una mujer, más aún esclava, con el cuchillo en alto, sería percibida dentro de cualquier sistema patriarcal como una aberración. Al revestir a la posible "asesina" con los atributos y ademanes de la oficiante de un sacrificio ("me veo cuchillo en mano, desollándolo como a una res/sin culpa"), Morejón acaba desmontando la "monstruosidad" generada por el sistema hegemónico.

²⁶ Fernando Ortiz ha elaborado en detalle la complejidad del lenguaje de los tambores en las ceremonias religiosas (Ortiz, 1994: 49-50) así como su uso como medio de comunicación y resistencia en relación con el cimarronaje y apalencamiento: "[...] con frecuencia usaban toques de tambores, que llamaban a guerra y «hablaban lengua», entendiéndose así desde lejos con las negradas de las dotaciones en los ingenios; por lo cual el Capitán General Espeleta prohibió el toque de tambores en los bateyes para evitar ese peligroso diálogo con los palenques, que abundaban en las regiones, montañosas" (Ortiz, 2009: 17). La misma Morejón reconoce la importancia de los ritmos africanos para su obra: "Ese mundo sonoro se instaló en mi literatura y es fundamental. Una de mis búsquedas formales ha sido siempre trasponer esa sonoridad a la escritura mediante un lenguaje metafórico" (Morejón y Cordones-Cook, 2012: 198). Entre los estudios más profundos y comprensivos del lenguaje de los tambores se destacan los acercamientos de Josaphat Kubayanda (1984). Agradezco al Profesor John Garganigo haberme recordado esta indispensable referencia.

²⁷ El agotador ritmo de trabajo de personas esclavizadas estuvo también en el punto de mira de la literatura "costumbrista" y antiesclavista cubana del siglo XIX. Véase, por ejemplo, Suárez Romero, 1840.

²⁸ En su excelente estudio, Paula Sanmartín analiza muchas de las ambigüedades de esta parte del poema, incluyendo la posibilidad de que se trate de una fantasía. Menciona, sin embargo, que las campanas del ingenio pueden ser una señal de alarma de que la rebelión de los esclavos ya ha empezado (Sanmartín, 254).

De cualquier modo, en este poema la opacidad siempre acaba ganando terreno. Al colocar la palabra "culpa" en un renglón aparte, Morejón, cual Elegguá, nos conduce a una encrucijada cuyos ejes apenas se vislumbran entre dudas y especulaciones: ¿podría considerarse al amo como una víctima "inocente" ("una res/sin culpa")? ¿o es la mujer que no siente una responsabilidad moral por desollarlo ("sin culpa")? Me inclino por esta última interpretación que –además de ser consistente con varios hilos que he ido tejiendo a lo largo de este ensayo– podría ser reforzada por su conexión con la espiritualidad afrodescendiente y, más específicamente, con sus ritos de sacrificio de animales.²⁹ Según la información que he recopilado de varias fuentes (Brown, 109-112; Castellanos, 105; Falola y Childs, 214), los consagrados en Ifá/Regla de Ocha/Santería reciben de manos de un babalawo un cuchillo ceremonial para poder oficiar el sacrificio de los animales cuadrúpedos. El ritual se llama Cuanaldo o Wanaldo, pero más comúnmente es conocido bajo dos términos: "coger cuchillo (de babalawo)" o "el pinaldo." La información sobre las mujeres que acceden a "coger cuchillo" es relativamente escasa, pero parece haber un consenso de que en su práctica las oficiantes siguen enfrentando ciertas limitaciones: "Aunque reciba el cuchillo en la ceremonia denominada Pinaldo no puede matar animales de cuatro patas. Tampoco puede tocar tambores batá de fundamento, sacralizados a la deidad Añá" (Powell Castro, 3). El hecho de que la mujer del poema se vea oficiando el sacrificio del amo como si este fuera un animal de cuatro patas ("una res") podría sugerir también un intento de su parte de no conformarse con las normas de Ifá/Regla de Ocha/Santería basados en el criterio de género.

Por lo general, las ansiedades de los blancos hacia las mujeres esclavizadas tenían que ver con los conocimientos mágicos que las investían de un poder doblemente amenazante: femenino y racializado. En su capacidad de "brujas," hechiceras o curanderas, las mujeres negras podían usar sus saberes etnobotánicos como una vía de empoderamiento con fines tanto benévolos como maléficos: "el hecho de tener y conservar un veneno (o más bien el arte de regular y medir las pharmaka) les permitió disfrutar de un poder invisible, aquel poder que alimentaba la paranoia blanca debido a que las mujeres negras tuvieron acceso a las cocinas de sus amos" (Bentouhami, 32).³⁰ En este contexto podría sorprender que como esclava doméstica con acceso a la cocina del amo ("Recojo leña para encender su fuego cotidiano"), la mujer no contemple la opción de envenenarlo, sino que se vea "cuchillo en mano, desollándole como a una res / sin culpa".³¹

Una consideración adicional pero necesaria para completar este análisis tiene que ver con el posicionamiento de la mujer de "Amo a mi amo" ante/dentro de la genealogía de la resistencia antiesclavista en el Caribe. Por un lado, sabemos que François Mackandal, venerado como precursor de la Revolución Haitiana, empezó su rebelión en Saint Domingue con la masiva campaña de envenenamiento de los plantadores franceses y sus ganados. Por otra parte, la ceremonia de Bwa Kayiman/Bois Caïman (14 de agosto 1791) –comúnmente asociada con el estallido de la Revolución Haitiana– fue co-oficiada en un ritual tan dramático como sangriento por una mujer, Cécile Fatiman (1771-1883). La siguiente descripción del evento recoge los detalles transmitidos por la historia oral: "En medio de una ceremonia religiosa del Vodú, los reunidos prestaron solemne juramento de solidaridad. Una vieja esclava cantó, coreada por los asistentes, plegarías en lengua africana invocando los dioses ancestrales. Entonces, en el silencio de las sombras, la sacerdotisa hizo los signos cabalísticos y enterró el cuchillo del sacrificio en la garganta del jabalí" (Franco, 208). No sugiero, desde luego, transposiciones directas entre Saint-

²⁹ Por supuesto, el sacrificio de los animales no es exclusivo de las culturas de origen africano. Habría que pensar, por ejemplo, en la expresión "mansa como el cordero" usada por la mujer de manera autorreferencial pero que no se puede desvincular de la noción de sacrificio del "cordero divino."

³⁰ Partiendo del libro de Barbara Bush (1990), Silvia Federici concluye que "[l]as esclavas del Caribe también tuvieron un impacto decisivo en la cultura de la población blanca, especialmente en la de las mujeres blancas, a través de sus actividades como curanderas, videntes, expertas en prácticas mágicas y la «dominación» que ejercían sobre las cocinas y dormitorios de sus amos" (Federici, 2010 [2004]: 174).

³¹ En el mundo esclavista, el acceso a los objetos que pudieran ser usados como arma estuvo estrictamente controlado, aunque el *Reglamento de esclavos de Cuba* no menciona explícitamente los utensilios de cocina: "No saldrá de la hacienda esclavo alguno con ningún instrumento de labor, y menos con armas de cualquier clase, a no ser que fuera acompañando al amo o mayordomo, o a las familias de éstos, en cuyo caso podrá llevar su machete, y no más."

Domingue/Haití y Cuba o el Vodú y la Santería. Sin embargo, tampoco quiero descartar por completo las posibles resonancias entre varias modalidades de resistencia generadas por el contexto afrodiaspórico transcaribeño. De este modo, un acto de rebeldía solitario de una sola mujer ("cuchillo en mano") adquiere matices afectivos de solidaridad dentro del contexto de la espiritualidad afrodiaspórica ("toques de tambor"; sacrificio ritual).

En conclusión, la singular importancia de "Amo a mi amo" consiste en su "expresión artísticamente válida del rechazo a los patrones culturales impuestos por el colonialismo a partir de una perspectiva de género, en ese entonces todavía no muy presente en la poesía cubana" (Prieto y Mateo, 391). Lo que empodera a la autora y a la voz lírica de "Amo a mi amo" a empezar el "desmontaje" de la casa del amo es el lenguaje/varios lenguajes que ellas mismas (re)construyen para acceder a las esferas fuera del alcance de los blancos: la memoria colectiva, la espiritualidad afrodiaspórica, sus propios afectos, su imaginación. Incluso sin empuñar el cuchillo para matar al amo o sin responder al toque de los tambores para fugarse o unirse a la insurrección, por medio de sus confesiones, conjuros, rezos y maldiciones la hablante del poema logra configurar un espacio de "cimarronaje mental" (Cairo, 145) que trasciende los sistémicos horrores de la esclavitud.

Bibliografía

- Aching, G. (2015). *Freedom from Liberation: Slavery, Sentiment, and Literature in Cuba*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ahern, S. (Ed.). (2019). *Affect Theory and Literary Critical Practice: A Feel for the Text*. New York: Palgrave Macmillan.
- Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. New York: Routledge.
- Anim-Ado, J. y S. Scafe. (2013). Editorial: Affect and Gendered Creolisation. *Feminist Review*, (104), 1-4.
- Araújo, H. (1989). Mujer negra. En: *La Scherezada criolla: ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. 193-195. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Arfuch, L. (2015). El "giro afectivo". Emociones, subjetividad y política. *deSignis*, (24), 245-254.
- Ashley, C. P. y Billies, M. (2017). "The Affective Capacity of Blackness." *Subjectivity*, 10(1), 63-88. Recuperado de: <https://doi.org/10.1057/s41286-016-0017-3>
- Barrientos, K. Corazón. (2021). *Bodies Remembered: The Performance of Race, Class, and Gender in Contemporary Feminist Poetry of the Afro-Hispanic Caribbean*. Tesis doctoral. University of Notre Dame, Notre Dame.
- Benavente Morales, C. (2008). El lenguaje-nación y la poética del acriollamiento: Una conversación entre Kamau Brathwaite y Édouard Glissant. *Literatura y Lingüística*, (19), (311-329). Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35214446019>
- Bentouhami, H. (2018). Notas para un feminismo cimarrón. Del cuerpo-doble al cuerpo propio. *Madriguera. Revista de Feminismos del Sur*, 13-41.
- Berg, Ulla D. y Ana Y. Ramos-Zayas. (2015). Racializing Affect. A Theoretical Proposition. *Current Anthropology*, 56(5), 654-677.
- Berlant, L. (2008). *The Female Complaint: The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Durham: Duke University Press.

- Brown, D. H. (2003). *Santería Enthroned: Art, Ritual, and Innovation in an Afro-Cuban Religion*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bush, B. (1990). *Slave Women in Caribbean Society: 1650-1838*. Bloomington (IN), Indiana University Press.
- Bolívar Aróstegui, N. (2005). *Los orishas en Cuba*. La Habana, Mercie Ediciones.
- Cabrera, Lydia. (1980). *Yemayá y Ochún. Karioka, Iyalorichas y Olorichas*. 2da. ed. Prólogo y bibliografía de Rosario Hiriart. New York: Ediciones C.R.
- Camacho, J. (2018). El erotismo espiritual y la sexualidad de los esclavos en Cuba. *Dirāsāt His.* (2003). "Ochún en la cultura cubana: metáfora y metonimia en el discurso de la nación." *La Palabra y el Hombre*, (125), 21-34. Recuperado de: <https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/462>
- Captain-Hidalgo, Y. (1987). The Poetics of the Quotidian in the Works of Nancy Morejón. *Callaloo*, 10(4), 157-162.
- Cairo, A. (2005). *Bembé para cimarrones*. La Habana: Publicaciones Acuario, Centro Félix Varela.
- Casamayor-Cisneros, O. (2021). Nancy Morejón, Nicolás Guillén y el cimarronaje aún necesario en Cuba contemporánea. *Small Axe*, 25(2), 109-124.
- Castellanos, J. (1988). *Cultura afrocubana: Las religiones y las lenguas*. Miami: Universal.
- Celis Salgado, N. (2011). Heterotopías del deseo: Sexualidad y poder en el Caribe de Mayra Santos Febres. En: Nadia V. Celis y Juan Pablo Rivera. *Lección errante: Mayra Santos Febres y el Caribe contemporáneo*, (pp. 132-152). San Juan: Isla Negra Editores.
- Clough Ticineto, P y J. Halley (Eds.). (2007). *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press.
- Cordones-Cook, J. (2009). *Soltando amarras y memorias: mundo y poesía de Nancy Morejón*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Cort, Aisha Z. (2021). Nation, Race, and Performance in the Poetics of Nicolás Guillén and Nancy Morejón. *Small Axe*, 25 (2), 125-141.
- Denzin, N. (1989). *Interpretive Biography*. Newbury Park: Sage Publications.
- Derby, L. (2014). Beyond Fugitive Speech: Rumor and Affect in Caribbean History. *Small Axe*, 18(2), 123-140.
- Díaz J. L. y E. O. Flores. (2001). La estructura de la emoción humana: Un modelo cromático del sistema afectivo. *Salud Mental*, 24(4), 20-35.
- El reglamento de esclavos de Cuba*. (1842). Recuperado de: <https://www.ensayistas.org/antologia/XIXE/castelar/esclavitud/reglamento.htm>
- Eljach, M. (2005). Un territorio blanco para María Mandinga. *Convergencia*, 12(37), 115-133.
- Falola, T. y M. D. Childs (2004). *The Yoruba Diaspora in the Atlantic World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Federici, S. (2010). [2004]. *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Trad. Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. Madrid: Traficante de Sueños.

- Fenwick, M. J. (1997). *Sisters of Caliban: Contemporary Women Poets of the Caribbean: A Multilingual Anthology*. [Sin lugar de publicación], Azul Edition.
- Fernández Retamar, R. (1971). *Caliban*. Recuperado de: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/caliban/caliban1.pdf>
- Garcés Romero. (2018). Sujeto y construcción de la identidad en los sistemas adivinatorios de la santería cubana. *Revista de Antropología y Filosofía de lo Sagrado*, (3), 31-64.
- García Andrade, A. y O.Sabido Ramos (coord.) (2014). *Cuerpo y afectividad en la sociedad contemporánea: Algunas rutas del amor y la experiencia sensible en las ciencias sociales*. México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Geisdorfer Feal, R. (2018). Descargas: Exploring Identity in Rogelio Martínez Furé's Afro-Cuban Poetic Forms. *Afro-Hispanic Review*, 37(2), 76-94. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26875107>
- Glissant, É. (1997). *Poetics of Relation*. Ann Arbor: Michigan University Press.
- Gómez, P. F. (s.f.). Pieza de Indias. En *Laglobal. Conectando conocimientos*. Recuperado de <https://flacso.edu.ec/laglobal/es/gabinete/artificialia-es/pieza-de-indias/>
- González Echevarría, R. (1990). *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gutiérrez Azopardo, I. (1987). El comercio y mercado de negros esclavos en Cartagena de Indias (1533-1850). *Quinto Centenario*, (12), 187-200. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/QUCE/article/download/QUCE8787120187A/1778>
- González, P. E. (2005). "Yoruba Vestiges in Nancy Morejón's Poetry." *Callaloo*, 28(4), 952-966. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/3805574>
- Green-Williams, R. C. (2002). Re-writing the History of the Afro-Cuban Woman: Nancy Morejón's "Mujer negra". *Afro-Hispanic Review*, 21 (1-2), 154-160. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/23054495>
- Gregg, M. y Gregory J. Seigworth (Eds.) (2010). *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press.
- Gutiérrez, M. A. (1999). Nancy Morejón's Avenging Resistance in 'Black Woman' and 'I Love My Master': Examples of a Black Slave Woman's Path to Freedom. En: Miriam DeCosta-Willis. *Singular like a Bird: The Art of Nancy Morejón*. 209-219. Washington DC: Howard University Press.
- Howe, L. (2004). *Transgression and Conformity. Cuban Writers after the Revolution*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Iuale, L. (2019). La cólera: Un afecto fundamental. *Anuario de Investigaciones*, (26), 245-260. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36916343302>
- James, C. (1996). Patterns of Resistance in Afro-Cuban Women's Writing: Nancy Morejón's "Amo a mi amo." En: Joan Anim-Addo. *Framing the Word: Gender and Genre in Caribbean Women's Writing*. 159-68. London: Whiting and Birch Ltd.
- Jáuregui, C. (2008). *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

- Kutzinski, V. M. (1994). *Sugar's Secrets: Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville: University Press of Virginia.
- Kubayanda, J. B. (1984). Notes on the Impact of African Oral Traditional Rhetoric on Latin American and Caribbean Writing. *Afro-Hispanic Review*, 3(3), 5-10.
- La Roza Corzo, G. (2004). La carimba o marca de fuego. *Del Caribe*, (44), 111-116.
- Lara A. y G. Enciso Domínguez. (2013). "El giro afectivo. The Affective Turn." *Athenea Digital*, 13(3), 101-119. Recuperado de: <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n3.1060>
- Laviña, J. (2011). *Esclavos rebeldes y cimarrones*. Madrid: Fundación Ignacio Larramendi. Recuperado de: www.larramendi.es/i18n/consulta/registro.do?id=1146
- Lemoine, M. (2006). El vestido criollo en las Antillas francesas (1848-1950). *Anales del Museo de América*, (14), 327-349.
- López-Labourdette, A. (2018). Memorias del vestigio: trabajos mnemónicos de la esclavitud en la exposición *Quinto mundo* de Douglas Pérez y la novela *Fe en disfraz* de Mayra Santos Febres. En: Anja Bandau, Anne Brüske, Natascha Ueckmann. *Reshaping Glocal Dynamics of the Caribbean: Relaciones y Desconexiones, Relations et Déconnexions, Relations and Disconnections*. 471-490. Heidelberg: Heidelberg University Publishing. Recuperado de: <https://doi.org/10.17885/heiup.314.53>
- Lorde, A. [1979]. Las herramientas del amo nunca desmontarán la casa del amo. Recuperado de <https://sentipensaresfem.wordpress.com/2016/12/03/haal/>
- Lozoya, J. (2018). Giro afectivo: una aproximación al dilema espacial de las emociones. *Bitácora Arquitectura*, 39, 34-39. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.22201/fa.14058901p.2018.39.67825>
- Lugo-Ortiz, A. /1997). Figuraciones del sujeto moderno: Biografía, plantación y muerte al albor del siglo XIX cubano. *Revista Iberoamericana*, 63 (178-179), 47-60. Recuperado de <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1997.6226>
- Luis, W. (1993). Race, Poetry, and Revolution in the Works of Nancy Morejón. *Hispanic Journal*, 14(2), 83-103.
- Macón, C. (2013). Sentimus ergo sumus. El surgimiento del giro afectivo y su impacto sobre la filosofía política. *Revista Latinoamericana de Filosofía Política*, 2(6), 1-32.
- Macón, C. y M. Solana. (2015). *Pretérito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título.
- Mandri González, F. M. (2006). *Guarding Cultural Memory: Afro-Cuban Women in Literature and the Arts*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Manuel, C. (2007). De desnuda a modista: el vestido de la esclava. En: Actas del Curso Folklore, literatura e indumentaria. 53-85. Recuperado de: [blob: https://kipdf.com/8f7a1d49-e1bc-4b0f-b7fa-ec55440f22a2](blob:https://kipdf.com/8f7a1d49-e1bc-4b0f-b7fa-ec55440f22a2)
- Martiatu Terry, I. M. (2011). La poesía de Nancy Morejón: renovación de la expresión negra. *Revista Iberoamericana*, 77 (235), 407-424.
- Martínez-Solís, M. C. (2016). El ethos discursivo: valores, razones y emociones como efectos del discurso. *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso*, 15(2), 139-157.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC, Duke University Press.

- Millán, C. (1993). Relaciones de género y etnicidad en la industria azucarera dominicana. En: Soledad González Montes. *Mujeres y relaciones de género en la antropología latinoamericana*. 71-86. México: El Colegio de México. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv512zkx.7>
- Miller, M. (2003). Transculture, Terror, and the Language of "Love" in Nancy Morejón's "Amo a mi amo." *Chasqui*, 32 (2), 3-16.
- Miller, M. (2005). Slavery, Cimarronaje, and Poetic Refuge in Nancy Morejón. *Afro-Hispanic Review*, 24(2), 103-125.
- Moraña, M. e I. Sánchez Prado (Eds.) (2012). *El lenguaje de las emociones: Afecto y cultura en América Latina*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Moraña, M.(2021). *Pensar el cuerpo: historia, materialidad y símbolo*. Barcelona: Herder Editorial.
- Morejón, N. y J. Cordones-Cook. (2012). "Tertuliando con Nancy Morejón." *Afro-Hispanic Review* 31(2), 193-220. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/23617201>
- Morejón, N.. (2002). *La Quinta de los Molinos*. La Habana: Letras Cubanas.
- Morejón, N.. (2003). *Looking Within/Mirar adentro. Selected Poems/Poemas escogidos, 1954-2000*. Ed. Juanamaría Cordones-Cook. Detroit: Wayne State University Press.
- Morejón, N.. (2005). *Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas.
- Morejón, N.. (2007) [1982]. Amo a mi amo. En: *Persona*. La Habana: UNEAC. 18-19.
- Morejón, N.. (2016). Soy una criatura de la Revolución. *Se dice cubano: Un espacio para la descolonización*, 10. Recuperado de: <https://dokumen.tips/documents/soy-una-criatura-de-la-revolucion-nancy-morejon-migraciones-y-estigmas.html?page=1>
- Moreno Fragnals, M. (1978). *El ingenio: Complejo económico social cubano del azúcar*. Vols. I y II. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Murphy, J. y Mei-Mei S.. (2001). *Osun across the Waters: A Yoruba Goddess in Africa and the Americas*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ortiz, F. (1994). *Los tambores batá de los yorubas*. La Habana: Publicigraf.
- Ortiz, F. (2009). La secta conga de los 'Matiabos' de Cuba. *Islas*, 51(161), 15-29.
- Pacheco Valera, I. (2018). El imaginario del cimarronaje en el itinerario de la historiográfica cubana. *Temas*, (93-94), 126-134.
- Palmer, T. S. (2017). What Feels more than Feeling?" Theorizing the Unthinkability of Black Affect. *Critical Ethnic Studies*, 3 (2), 31-56. Recuperado de: <https://doi.org/10.5749/jcritethnstud.3.2.0031>
- Peluffo, A. (2016). *En clave emocional. Cultura y afecto en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Pezuela y Loba, J. de. (1863-66). *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de la Isla de Cuba*. Madrid: Imprenta del Establecimiento de Mellado.
- Powell Castro, Z. (2017). La importancia de las mujeres dentro de los espacios socio-religiosos en la santería o Regla de Ocha-Ifá en La Habana. En: *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais*

Eletrônicos). Florianópolis. Recuperado de:
http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1498873879_ARQUIVO_LaimportanciadelasmujeresenlaSanteria.1.pdf

- Prieto, A. y M. Mateo. (2011). De orichas y güijes: La poesía de Nancy Morejón. *Revista Iberoamericana*, 77(253), 381-406.
- Richardson, M. y K. Schankweiler. (2019). "Affective Witnessing." En: Jan Slaby y Christian von Scheve. *Affective Societies. Key Concepts*. 166-177. London-New York: Routledge.
- Rubiera Castillo, D. e I. M. Mariatu. (2020). *Afrocubanas: historia, pensamiento y prácticas culturales*. Nuevo Milenio.
- Sánchez, S. (2013). Diásporas de la diáspora, o la reconstrucción del «Atlántico negro»: Voces afrodescendientes e imaginarios post y decoloniales en el arte cubano contemporáneo. Recuperado de: https://susetsanchez.wordpress.com/conferenciasponencias/2013_diasporas-de-la-diaspora/
- Sanmartín, P. (2011). "Una poesía trascendida en historia": las poéticas de la (re)escritura de la historia en la obra de Nancy Morejón. *Revista Iberoamericana* 77(235), 441-460.
- Santos-Febres, M. (2009). *Fe en disfraz*. Madrid: Alfaguara.
- Sarto del, A. (2012). Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez. *Cuadernos de Literatura*, (32), 41-68.
- Shakespeare, W. (1982). *Comedias*. Trad. Luis Astrana Marín. La Habana: Editorial de Arte y Literatura.
- Solana, M. (2020). Afectos y emociones. ¿una distinción útil?. *Revista Diferencia(s)*, (10), 29-40.
- Stecher, L. (2013). Las máscaras del deseo interracial: Fanon y Capécia. En: Elena Oliva, Lucía Stecher y Clauda Zapata. *Frantz Fanon desde América Latina: Lecturas contemporáneas de un pensador del siglo XX*. 255-280. Buenos Aires: Corregidor.
- Sternberg, R. J. (1988). *El triángulo del amor: intimidad, pasión y compromiso*. Madrid: Paidós Ibérica.
- Stolcke, V. (1992). *Racismo y sexualidad en la Cuba colonial*. Madrid: Alianza Editorial.
- Strongman, Roberto. (2019). *Queering Black Atlantic Religions: Transcorporeality in Candomblé, Santería, and Vodou*. Durham: Duke University Press.
- Suárez y Romero, Anselmo. Ingenios. [1840]. Recuperado de: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/costumbristas-cubanos-del-siglo-xix--2/html/fef805c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_13.htm
- Tillis, A. (2001). Nancy Morejón's "Mujer negra": An Africana Womanist Reading. *Hispanic Journal*, 22(2), 483-494. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/44284682>
- Valdés, V. (2014). *Oshun's Daughters: The Search for Womanhood in the Americas*. New York: State University of New York Press.
- Vásquez, S. (2012). Violent Liaisons: Historical Crossings and the Negotiation of Sex, Sexuality, and Race. *Small Axe*, (38), 43-59.
- Villaverde, C. (1972) [1839]. *Cecilia Valdés*. México: Editorial Porrúa.

- Vergès, F. (2017). *Le ventre des femmes, Capitalisme, racialisation, féminisme*, Paris: La Fabrique Éditions,
- Wade, P., et al. (2008). Debates contemporáneos sobre raza, etnicidad, género y sexualidad en las ciencias sociales. *Raza, etnicidad y sexualidades: ciudadanía y multiculturalismo en América Latina*. 41-66. Centro de Estudios Sociales (CES), Universidad Nacional de Colombia. Recuperado de: https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/32297783/FULL_TEXT.PDF
- West, A. (1996). The Stone and Its Images: The Poetry of Nancy Morejón. *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 20(1), 193-219.
- Williams, C. (2011). Nancy Morejón y la historia de la mujer cubana: la otra cara de la moneda. *Revista Iberoamericana*, 77 (235), 425-239.
- Williams, L. V. (1996). The Revolutionary Feminism of Nancy Morejón. *CLA Journal*, 39(4), 432-253. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/44322971>
- Zubero Beascochea, I. (2016). Espectadores del dolor ajeno: una imagen no vale más que mil palabras. *Revista de Estudios Sociales*, 57, 89-99. Recuperado de: <https://doi.org/10.7440/res57.2016.07>