

La poesía como documento en Denisse Español, Mayra Santos-Febres y Nancy Morejón

Carlos Vázquez Cruz
Kalamazoo College, USA

Abstract This essay questions the explicitness in poetry and emphasizes its ability to be read as a document and as visual art. While analyzing *Las mujeres que soy* by Denisse Español (Dominican Republic), *Abro mi sangre* by Mayra Santos-Febres (Puerto Rico) and *Madrigal para un príncipe negro* by Nancy Morejón (Cuba), we unveil how these authors articulate –drawing from the self, family, and various social perspectives– ‘femininity’, race matters, class, and violence, including the murder of George Floyd. The critic affirms that the elusive dimension that safeguards the poetic language from literal connotations enhances the denunciations articulated beyond the reach of words.

Keywords Caribbean poetry. Documentary poetry. Poetry as a visual art. Denisse Español. George Floyd. Nancy Morejón. Mayra Santos-Febres.

Índice 1 Introducción. –2 El problema documental de la poesía. –3 Los *performances* de Denisse Español. –4 Las venas abiertas de Mayra Santos-Febres. –5 Antropófaga y feroz: Nancy Morejón. –6 Conclusión.

1 Introducción

A partir de los ensayos «Reality in the Age of Aesthetics», del curador, historiador y cineasta británico Mark Nash (2008), y «Notas sobre la poesía», del poeta e intelectual mexicano José Gorostiza (1955), este escrito compara lo poético con el arte visual, problematiza su explicitud, pero además afirma su apertura para leerse como 'documento'. Tales reflexiones se aplican a «los giros documentales» (Nash 2008) existentes en los niveles discursivos y literarios de *Las mujeres que soy* (2019), de la dominicana Denisse Español; *Abro mi sangre* (1998-2000), de la puertorriqueña Mayra Santos-Febres, y *Madrigal para un príncipe negro* (2020), de la cubana Nancy Morejón. A través de este análisis, demuestro cómo las autoras codifican el impacto de las expectativas sociales en la intimidad (Español), en la violencia que sume en su ciclo a una familia marcada por la intersección de raza y clase (Santos-Febres) y en el racismo epitomizado en el asesinato del afroestadounidense George Floyd (Morejón). Sostengo que las hablantes registran los efectos que sobre ellas y otros ejerce el mundo normativo y que la dimensión esquiva que -en lo poético- difumina, transporta o explota la literalidad del lenguaje intensifica su denuncia y le inyecta contundencia. Puesto que, en el caso del texto de Morejón, la relación del poemario con la realidad y la noticia resulta mucho más evidente, la antología de Español y -sobre todo- el libro de Santos-Febres despiertan en mí dos cuestionamientos: ¿Qué ocurre cuando el primer apalabramiento de la opresión y la violencia ocurre a través de la voz de la víctima tiempo después de acontecidos los sucesos y a través de un género literario cuyos vuelcos, torceduras e imágenes posibilitan expresar aquello que sería imposible contar crudamente? ¿Puede dicho intimismo poético leerse más allá de la confesión y erigirse en documento?

2 El problema documental de la poesía

Al relacionar la inmersión de los artistas en lo documental, Nash (2008) invoca la noción de «agencia artística», en la cual quien crea «crosses back and forth between the domains of reality and fiction. Rather than being faced with a choice, the artist solves the problem of this relationship through his or her activity of 'border crossing'». Parafraseando a Jacques Rancière, Nash (2008) recalca cuán difusos pueden ser los límites entre la realidad y la ficción. Plantea que lo documental intenta restablecer una relación con la realidad, pero la pregunta pertinente reside en el tipo de realidad social, política o personal que se propone (Nash 2008). Antes, la gran paradoja radicaba en que, aun cuando lo documental trataba aparentemente sobre realidades irrepresentables en la ficción, siempre involucraba

elementos ficcionales (Nash 2008). En la actualidad, «the most interesting work...occurs on the borderline between fiction, documentary, reality and fantasy» (Nash 2008).

Claudia Delgado Garaycochea (2020) define «poesía documental» como «el resultado de la investigación previa a la escritura poética» (25) e indica que, para crear este tipo de escritura, «el poeta-investigador deberá observar juicios, revisar historiales clínicos, leer expedientes, ver películas documentales o reportajes, entre otras cosas que despierten su atención creativa» (26). Se hace eco del poeta estadounidense Charles Olson para añadir «la energía» y la capacidad para transferirla: «los poemas toman acontecimientos de la realidad –social e histórica– y al alimentarse con la investigación, logran que quienes los lean, los sientan y (re)vivan» (26). Sin embargo, su declaración inicial, «La creación literaria nunca ha tenido un camino trazado con antelación. Los escritores deben descubrir, a través de sus propias experiencias, cuál rumbo seguir» (26), presume que la producción literaria adolece de falta de rigor investigativo. En cuanto a esto, argumento que su idea le arrebatara la dimensión intelectual al trabajo creativo para tornarlo en objeto de estudio y encumbrar al crítico sobre el artista y su obra. En otras palabras, lo ingrato de la escritura creativa yace en que, así como en la crítica la referencialidad presume el capital intelectual de su autor, el producto artístico suele subestimarse porque se erige sobre marcos teóricos y oculta su esqueleto investigativo para invitar a la pesquisa y el descubrimiento.

Una diferencia entre el arte documental criticado por Nash y la poesía estriba en que en las obras que él reseña pululan elementos ajenos a la palabra. Aunque en la literatura latinoamericana existen autores de la poesía documental, como Raúl Zurita, la propia Delgado Garaycochea (2023) reconoce que «la polifonía y los juegos de palabras» se imponen como «herramientas propias de la poesía documental» (1). Al discurrir sobre los medios reunidos por Zurita en *Purgatorio* (1979) –«un poemario con ejercicios lógicos, imágenes intervenidas, informes médicos, así como la presencia de personajes históricos y religiosos que cuestionan la realidad» (3)–, la crítica concluye que «más allá de escribir acerca de un determinado contexto histórico, es la propia experiencia de Zurita la que servirá como columna para la construcción poética» (5).

Ese hallazgo nos impele a argumentar que, en lo poético, la materia prima es la palabra y que dicho género reta toda convención lingüística. Puede denunciar o exhibirse como sociopolíticamente comprometida, pero hay silenciados de cuya opresión jamás se ha levantado prueba. Existen conocimientos plasmados para inferirse, y realizar una lectura ‘documental’ a una poesía que renuncia a la explicitud y se le resiste, tiene su valor.

En su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (2000) ilustran lo anterior:

Para caracterizar mejor el discurso poético se habrá de recurrir a lo que hemos dicho en otras entradas [...]: la ambigüedad, la hiperconnotación del signo, la autorreflexividad, el isomorfismo entre el plano del contenido y el plano de la expresión, la correlación, el *coupling*, el paralelismo, la forma, el lenguaje ‘secundario’, la semantización textual, la transcodificación, las isotopías [...]. (326)

Ello lo constatan Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov (2006) al indicar que «la poética¹ debe suministrar instrumentos para describir un texto literario: para distinguir los niveles de sentido, para identificar las unidades que lo constituyen, para describir las relaciones de que participan estas unidades» (99). Por ende, tales potenciales expresivos e interpretativos se alcanzan a través de giros o accidentes lingüísticos aportados, sobre todo, gracias a las técnicas y los recursos. Podría conceptuarse *la técnica* adjetivada (excelente, regular, deficiente) como la más o menos eficaz utilización de *los recursos*. Para fines de este análisis, *la administración de los materiales escriturales* abarca estos dos aspectos. Otra diferencia estriba en que las intervenciones técnicas engendran recursos y ciertos recursos detonan otros.² Basta referirnos a la alegoría de la máquina (la lengua), la mecánica (la técnica) y la operación (los recursos) para explicarlo.

La técnica remite a las alteraciones mecánicas que se efectúan a las palabras, la puntuación o la estructura (adiciones, sustracciones, rupturas, número [singular/plural], tiempos verbales o forma) y que modifican su función de comunicar sin ambages. *La técnica* se emparenta con «la pericia», «la habilidad» y «el ingenio» requeridos para «mecanear»³ la máquina del lenguaje.⁴ *Técnica y recurso* podrían implicar una relación de causa y efecto. Manipular una pieza

¹ Marchese y Forradellas (2000, 324-6), al igual que Ducrot y Todorov (2006, 98-103), se refieren a «la poética» como teoría de la literatura, interesada en caracterizar o definir géneros y obras.

² Por ejemplo, la iteración (repetición) puede crear aliteración, anáfora, conversión, complexión y polisíndeton.

³ En Puerto Rico, los verbos «mecanear», «mecaniquear» pertenecen o se relacionan con «la mecánica».

⁴ Formas como el soneto y el romance; configuraciones como los versos y las estrofas; licencias como la sístole, la diástole, la onomatopeya; la transposición de palabras y el hipérbaton; la supresión de la puntuación o de mayúsculas; la creación o ruptura de conceptos o relaciones, como el encabalgamiento, y la apertura o el cierre de espacios entre palabras, versos o estrofas ejemplifican rasgos técnicos porque interfieren en -realizan cambios (estructurales o grafemáticos) a- piezas esenciales del engranaje poético.

(detalle *técnico*) quizás desate ambigüedades que transformen la categoría de una palabra o su relación con otra(s), cuya consecuencia identificamos entonces como *recurso*. Los recursos aluden a efectos, imágenes o figuras retóricas que se consiguen trastocando la sintaxis o la semántica, casi siempre salvaguardando «la corrección» de términos y signos, pero resemantizándolos. Ser recursivo (aplicar *recursos*) implica disponer de elementos para resolver una necesidad (expresiva) o llevar a cabo una empresa (la obra). Los recursos resultan de la buena operación -manejo o conducción- de la maquinaria lingüística: los modos en que «normas» y «formas» se siguen o transgreden, pues la forma también es discursiva. Para ilustrarlo mejor, la metáfora, el símil, el apóstrofe, la anáfora, la conversión, la complexión, la sinestesia, el polisíndeton, la iteración, la sinécdoque y la metonimia se denominarían *recursos* ya que, sin intervenir la grafía, ubican palabras y signos estratégicamente para condensar significados y explotar posibilidades semánticas.

Esta discusión sobre técnicas y recursos, amparada bajo los planteamientos de Nash (2008), presenta a la poesía como un arte visual en cuyo cimiento yacen la intervención, manipulación o distribución intencional del código lingüístico, de los espacios y de su potencial expresivo. Uno de sus elementos compositivos lo abarca la estructura, la cual admite leerse sintácticamente (tomando la oración como centro) o según las cesuras o divisiones que enmarcan rupturas, ritmos, entonación o significados adicionales. El conocimiento de tales rasgos permite identificar «el desarrollo plástico» del género, al que alude Gorostiza (1955):

[E]l poema crece como un cuadro en el sentido de la superficie que ha de llenar. Tiene un plano interior, luminoso e incisivo, y tiene un fondo de escalonadas perspectivas en donde se esfuman los motivos accesorios. El desarrollo plástico resulta limitado en cuanto a que el poema debe confinarse al espacio que el autor le concede; y es finito, porque ahí, dentro de ese espacio, el poema se agota y acaba, de suerte que el autor mismo podría retocarlo, si quisiera, pero nunca proseguirlo. Dotado de un sistema de vida interior, estático, el poema queda frente a nosotros, como el cuadro, abierto a nuestra capacidad de contemplación.

Cuentas resumidas, este ensayo demuestra cómo Denisse Español, Mayra Santos-Febres y Nancy Morejón administran sus materiales escriturales para embellecer con técnicas y recursos la opresión, la misoginia, la violencia, el racismo y el dolor contenidos y silenciados. No estamos ante seres que escudriñan la historia para documentarla, sino ante dobles agentes que cruzan de un lado a otro entre el arte y la sociedad (Nash 2008) y esgrimen la estética para acusar a un sistema imponente y aplastante. Después de todo, «the most interesting

work...occurs on the borderline between fiction, documentary, reality and fantasy» (Nash 2008).

3 Los performances de Denisse Español

Ramón Saba (2018) informa que Denisse Español (1975) es escritora y arquitecta. Su catálogo autoral incluye: *Mañana es ningún día* (2013), *Una casa en la palma de tu mano* (2016), *Cartemas* (2018) y *Sinfonía de sal* (2019). Mantuvo la columna semanal «Animal Cotidiano» del periódico digital *Acento* y estuvo a cargo de la sección de cuento corto «Ficción sin Ciencia» de la revista *¿Dónde?* Ha publicado ensayos críticos y literarios en diarios y revistas dominicanos e internacionales. Recibió Mención de Honor en la categoría de Cuento en el certamen de Casa de Teatro (2014) y el Premio Guajana de Poesía (Puerto Rico, 2015).

La selección reunida en *Las mujeres que soy* (2019) compendia selecciones de los poemarios citados. En ella, Español codifica el impacto que las expectativas sociales estampan sobre su condición de mujer. Lauristely Peña Solano y Michelle Ricardo, editoras de Anticanon, interpretan que, en dicho poemario –organizado retrospectivamente de 2019 a 2014–, «podemos recorrer desde su presente hasta su génesis, esa necesidad y búsqueda identitaria», pues la escritora «perfila sus roles y posiciones desde el cuerpo que le ha tocado» (Español 2019).

La filóloga Paula Fernández Hernández (2021) sostiene que «Denisse Español apela...al sentido utilitario del cuerpo femenino y a la disección epistémica que contribuyó a considerarlo al servicio de unas ciertas demandas de consumo que difuminan su sacralidad» (71-2). Dicho carácter fragmentario de la persona en función de los requerimientos sistémicos nos remite al *performance* acuñado por Judith Butler (2012):

[L]a performatividad no es un «acto» singular, porque siempre es la reiteración de una norma o un conjunto de normas y, en la medida en que adquiera la condición de acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las que es una repetición. (Butler 34)

Más específicamente vinculada a la performatividad de género, aclara:

[P]uesto que las normas heterosexuales de género producen ideales que no pueden alcanzarse plenamente, podría decirse que la heterosexualidad opera a través de la producción regulada de versiones hiperbólicas del «hombre» y la «mujer» [...] actuaciones

impuestas que ninguno de nosotros ha elegido, pero que todos estamos obligados a negociar. (Butler 333)

Desde el título (*Las mujeres que soy*), Español presenta personajes y actuaciones derivados de demandas socioculturales, entre las que destacan el sacrificio, el objeto sexual, la angustia amorosa, la maternidad, el desconcierto al confrontarse, el desahogo a escondidas y la inmensidad de ser sí misma.

Español devuelve *performance* a su significado original, una «expresión lingüística que se disfraza» (Austin 2004, 49) en el quehacer poético. Para John Austin (2004), en lo performativo, «expresar la oración...no es describir ni *hacer* aquello que se diría que hago al expresarme así [...]: es hacerlo» (50). Aunque la definición estricta de 'performatividad' no aplica literalmente al género poético –a excepción de aquellas instancias en que el lenguaje ejecuta su declaración–, este constituye en esencia un acto performático: la poesía se construye mientras se fabrica el poema; cuando el poema se articula, la poesía urde representaciones de sí. Por ende, como *performance*, este género «realiza acciones' [...] expuestas a toda la gama de deficiencias a que están expuestas las acciones en general» (Austin 2012, 66). O sea, la poesía «perfecta» constituye un ideal que se materializa en el curso de la propia pieza, o poema a poema a través del libro en sí, de la poética completa de cada autor(a/e) y, por extensión, del acopio poético de la humanidad, puesto que tal perfección se alcanza gradualmente en la medida en que se fabrica y muta.

Español inaugura *Las mujeres que soy* con una sinécdoque implícita en el verbo: (Yo, mujer) *soy* [singular] *mujeres* [énfasis añadido]. La escritora encapsula el plural en el singular y destapa su amalgama performativa. En el poemario convergen ambos géneros: el asignado, como problema, y el literario, como denuncia. Dos de los tres epígrafes lo ejemplifican: *Los árboles mueren de pie*, título de la obra teatral de Alejandro Casona, el cual no solo remite al tropo de la persona-árbol, sino que vaticina su destino, y «Mi cuerpo, lugar irremediable», extraído de una conferencia de Michel Foucault, que signa la corporeidad como condena. Siendo retrospectiva la antología de Español, el orden de estas citas revela su cuerpo como espacio intervenido, así como la cosificación, los roles adjudicados y la sumisión que la aniquilan.

El sacrificio lo patentan los poemas «Caminos impalpables» (4-5) y «Vida en círculos» (25). En el primero, la hablante aparece estática, de pies clavados y mirada nublada, víctima del deseo y la realidad. Un camino nuevo aparece y la impulsa a andar, ante lo cual reconoce que, cuando los ojos atisban el futuro, se imposibilita la permanencia. Paradójicamente, sus pies arraigados la hacen cuestionarse la viabilidad de escapar, ante lo cual florece, como si ello compensara

su ansiada libertad. En el segundo, la asimilación de la rutina y la conformidad le han destrozado el corazón a una voz lírica frágil e infructuosa y a los deseos que la sedán («me veo buscando | en un clóset imaginario la cinta adhesiva | para armar de nuevo el corazón | roto tantas veces», 25). Luego de la función dual de *armar* el corazón (ensamblarlo o darle armas), el ‘mañana’ se pronuncia con hastío al final, desaparecidas la variación y la novedad.

El objeto sexual no alude a la estereotipada mujer fatal, sino a «la evocación simbólica [que] se injerta en la significación directa y que ciertos usos del lenguaje, como el de la poesía, la cultivan más que otros» (Todorov 1981, 9). En «*Striptease*» (7-8) se desnuda a la hablante: se le retira la silla; se le apagan la computadora y la luz; se la despoja de la visión –o de las visiones atribuidas a los poetas–; del corazón, cuna de los sentimientos; se le enjugan las lágrimas y se erradican sus pasos. Al patear el lápiz, la poeta resiente y desprecia su sitial privilegiado para tornarse intersticial: «salgo por las grietas» (7). A esto le sucede una reformación diaria similar a la descrita en «Vida en círculos», sin escapar jamás a la imagen ancestral que se reconstruye en el espejo por más que diseccione su caparazón (8). En palabras de Fernández Hernández (2021),

[l]a analogía del espectáculo de desnudo con la acción cotidiana del yo lírico obliga a la desposesión de su cuerpo y a la separación de sus dimensiones espirituales y materiales. De entre estas, conserva únicamente aquellas que sirven al rito espectacular del día a día. (71)

«Aura personal» (16), además de la lectura alusiva a la mujer que desde la cama contempla el amanecer y su entrada al día, sustenta la interpretación de quien, por la mañana, es sorprendida por el hombre que la invade, cuyo tacto le eriza los vellos («se eleva un sol desde mi ombligo | los murciélagos de mi cuerpo | se extienden en silencio [...] la borrosa aparición de una silueta | al borde de la cama», 16). El encuentro se consuma, aderezado de expresiones que hieren o fecundan («los colibríes (que son palabras) | pican mis oídos»), y el sol real –metáfora del imperante mundo masculino– la hala hacia el exterior, contra el cual ventilará la represión contenida (16).

El epígrafe de la poeta costarricense Paola Valverde Alier asegura que la angustia amorosa acontece porque, cuando «[l]a mujer enamorada baja la guardia | deja al descubierto una enorme pared» (17). De modo contradictorio, luego de afirmar la inexistencia e inutilidad del amor, su absurdidad e incurrir en la ablación de sus ojos, la hablante expone su pared y le apunta la entrada a la fatalidad. Doris Melo (2017) interpreta que la contradicción expuesta revela la intimidad como «espacio donde se debate todo lo que afecta la vida

personal en su conjunto, un lugar al que solo tiene acceso el yo y, por supuesto, la persona amada».

La maternidad ocupa un renglón nuclear en *Las mujeres que soy*, referida en «Ropas prescritas» (9-10), «Frutos del exilio» (11), «Madres» (12-13) y «Perder» (23-24). En el primero, la hablante se desangra hasta contemplar esa «piel diminuta | mínimo abrigo | empeñado en soltarse de los poros» y se observa nuevamente sola, inmersa en la domesticidad, vistiendo la femineidad escrita de antemano (prescrita) (9). Después, lamenta el modo en que satisface las exigencias sociales y anhela una vida alterna. El segundo asocia «matriz» con golpe, magulladura o herida. El tercero conecta a la hablante con su abolengo femenino y con la maternidad como maldición de la cual escapar. «El peso de mi género es una mordaza» (13), argumenta, y asume sus pechos como desgracia. El último equipara la muerte del alma a la del hijo y concluye que, solo perdiendo, se aprende a perder (23-24).

A través de «Fuera del lugar irremediable» (14), una conciencia despierta desconcertada al descubrirse en esta realidad, lo cual nos retrotrae a «Frutos del exilio», el cual afirma que «la palabra matriz lacera mis oídos» (11), y a la película *The Matrix*, enmarcada en el despertar del ser nuevo (Neo). Aquí no solo surge la matriz como útero, sino como programadora de la performatividad social. La hablante ignora su identidad, inquiere, intenta comunicarse con su cuerpo contenedor hasta acabar espiritualmente igual y lingüísticamente distinta a como empezó. La confusión inicial permanece, pero –al principio– se articula en forma declarativa («No sé quién soy») y –al final– interrogativa («¿Dónde se esconde la mujer | que respondía por mi nombre?»).

Del desahogo a escondidas dan cuenta «Caminos impalpables» (4-5), «Elástica» (15) y «Aurora personal» (16). El primero lo exhibe en «Llenas de tierra | las cavidades | floreces | hasta en las raíces» (5). Además de evocar el cadáver de la mujer alimentando la tierra, insinúa la capacidad de la poeta de transformar el sucio (tierra, experiencia) en belleza (flor, poesía). El segundo lo comunica en «La soledad se ha comido mi boca, | la penumbra | continúa en su labor» (15). A la noche sostenida, a las estrellas en silencio, a los muros reticentes a la mano, a la rutina colapsada, a las ansias reprimidas, los corona el rostro «desbocado» de la paradójicamente denominada «voz lírica» carcomida por las sombras. Por fin, «Aurora personal» promete realizar el acto de expresarse: «la ventana me espera | para ser azotada | con mi grito» (16), aunque ventilar la rabia se vuelque en su contra, azotándola.

La hablante también se enorgullece, se asombra o se sorprende ante la inmensidad de sí, como comprueban «Tengo una mujer en mi canasta» (19-20) y «Vida en círculos» (26). El orgullo y el asombro se evidencian en el primero al tratarse de una mujer que carga a otra transmutada en pétalos, pez, risa, voz que rebasa el sufrimiento y

«quiebra el mundo» (19) hasta redoblar y «arrulla[r] el cosmos con su vientre» (20). El título («Tengo una mujer en mi canasta») invierte los valores presentados en *Las mujeres que soy*. En este, «soy» implica un singular aglutinante de «las mujeres». En el primero, la «mujer en mi canasta» se multiplica desde lo mínimo (pétalos) hasta gestar el universo. «Vida en círculos» se planta en el terreno opuesto con el verso «Y nos atrevemos a decir mañana», en el que «mañana» representa un sustantivo expresado como metalenguaje: *Nos atrevemos a decir «mañana»* (como si fuese un día diferente). «Atreverse» revela la mínima sorpresa cotidiana que fractura ante la voz poética su tan predecible y anestesiado mundo.

Algunas técnicas y recursos advertidos en la escritura de Español (2019) son: anáfora («cómo se compone la vida | cómo se formó el destino», 4), anfibología («me hallo sola de nuevo», 9), apóstrofe («Amor, | esto es un negocio», 21), elipsis («dopado de ansias...», 25), enumeración («Trabajar, gritar, dormir, | volver», 25), gradación («descamo los ojos, | blanqueo las palabras | obligo al silencio», 9), metáfora («El peso de mi género es una mordaza», 13), personificación («La soledad se ha comido mi boca», 15) y pregunta retórica («¿Quién me ocupa? | ¿Quién muerde mis uñas? | ¿Quién llora en las cavernas?», 14).

Las mujeres que soy destaca el *performance* social que se adjudica a las mujeres y al cual se las somete, así como el resentimiento, el dolor y la inconformidad con respecto a tal imposición. Este poemario codifica el impacto que las expectativas sociales ejercen sobre la intimidad de la mujer y de su extrapolación hacia otras esferas. Como un cuadro, en la medida en que –a través de forma (estructura) y fondo (contenido)– los poemas trascienden lo testimonial para documentar las experiencias, la poesía realiza su *performance*. Así, la esquiva dimensión poética difumina, transporta o explota el nivel literal del lenguaje para añadir a su denuncia una contundente estética.

4 Las venas abiertas de Mayra Santos-Febres

Mayra Santos-Febres (1966) ha fungido como profesora en el Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico. Recibió los premios de cuento Letras de Oro y Juan Rulfo, así como la beca John Simon Guggenheim (2017) y la residencia del Centro Rockefeller Bellagio (2018). Su novela *Nuestra Señora de la Noche* resultó finalista del Premio Primavera (2006) y *La amante de Gardel* obtuvo el Premio Nacional de Literatura otorgado por la L'Académie de Pharmacie en París (2019).

La edición de *Abro mi sangre* que comentamos se desprende de la antología *Poesía casi completa* (2021), que –en palabras de José Quiroga– contiene «la historia de la poesía como género»

(contracubierta) en el sentido de la ilación –en este caso, sanguínea– que delata los versos de Santos-Febres, de su obra en ella, como vasos comunicantes:

[N]o son papeles sueltos los que salen ahora [...], sino libros completos, porque ella se confiesa a sí misma como poeta que escribe secuencias de poemas [...] textos que se escriben ya pensando en el otro, en el próximo, el que lo complete, que a fin de cuentas nunca lo completa, hasta trazar un camino que lleva hacia la clausura imperfecta, la que tiene todo libro de poesía. (Quiroga en Santos-Febres 2021)

Yolanda Arroyo Pizarro (2013) reseña la edición publicada por Indómita Editores: «[D]esde una perspectiva genealógica de la conspiración accidentada, o de la complicidad casual, [Santos-Febres] maneja el intento del ser humano [de] explicar su linaje» (Arroyo 2013). Detalla que la poeta acopia a «los hombres que han intercambiado partículas elementales con [su] carga genética [...] y que se resisten a dejarla en paz» (Arroyo 2013). *Abro mi sangre* documenta vulneraciones realizadas por los hombres de su familia: el tío Rafael, su hijo Machito, el tío Radamés, Rubén, su hijo Rubencito, el padre, el abuelo y el hermano de la voz lírica, cuyos nombres desfilan acabándose el libro.

El título presagia cómo una vida sin evidencia del acontecer que narra puede leerse como «documental». Cuando, refiriéndose a Zurita, Delgado Garaycochea (2023) afirma que experimentar el dolor y la injusticia permitió que el poeta viviera «no con memorias de pasado, sino con un evento que continúa en el presente y es actual en todo aspecto» (2), en realidad define el trauma psicológico. Por ende, Santos-Febres accede a su memoria archivística, evoca recuerdos, documenta experiencias cuyos nombres y verbos antes ignoraba, y cuyas fluctuaciones espaciotemporales su noción del tiempo no alcanzaba a medir, en aras de ejecutar su justicia poética.

Aunque en este poemario la cronología supedita el recuerdo a la estética, los últimos tres poemas desbloquean la mente: [i] nombran a la voz lírica y le hablan como a la autora (211), [ii] fichan a los victimarios (212) y [iii] reconocen la costumbre que nos adormece y automatiza (213). Las instrucciones (211) indican: «(no lo pares, Mayra | déjalo que corra)», instando a la poeta a no intervenir ante el destino de un hombre de su familia, llamado por el silencio, el olor y las armas. El rol de observadora sugiere su conciencia de haber nacido para «apuntar» (205) los sucesos. Así, el *corpo* real deviene en *corpus* escritural que viaja por el torrente sanguíneo como símbolo dual de vida y muerte. Hilando fino, los versos citados camuflan el juego entre «parar» y «parir», como si –en determinado presente– se

le dijera «[A este] no lo pares [das a luz | detengas],⁵ déjalo que corra [en la sangre]». Ello lo sustenta la próxima pieza (212), en que la sucesión de letras y espacios gradualmente colma la página para –a través del «mi»– conectar a la voz al abolengo de seres a quienes le cuesta querer. El tercero de estos poemas –último del libro– refleja el relámpago de lucidez en que la voz lírica se percata de los hábitos que la aprisionan, nombra la naturaleza violenta de sus parientes masculinos, aborrece su legado y amenaza con extirpar su estirpe: «asesinar | aquello que se cuece lentamente entre las piernas» (213). Al presumir «que también esa sangre será asesina» (213), podría aludir, en primer lugar, a arruinar el linaje por medio del aborto o, en segundo término, a mutilarse la vagina que menstrua para truncar la fertilidad. Esta parte resuena con el verso de Español (2019): «La palabra matriz lacera mis oídos» (11).

Esclarecido el enigma sobre los protagonistas ocultos tras las declaraciones de la voz lírica, se aprecia mejor el panorama. *Abro mi sangre* sella, con metonimia biológica, la relación familiar. La alegoría evoluciona a «membranas» (199, 203-4, 207) hasta (des)dibujar a los «miembros» de un «tejido» social, asunto que viabiliza la simbiosis entre *cuero* y *corpus* antes señalada. La hablante se reconoce como persona sexuada y racializada. En cuanto a lo primero, vincula su sexo al mar y la putrefacción (197-98), a la isla y al destino (197). La raza se revela a través de «mi tío rafaél apuñalado | era tan negro como él» (208). Sus condiciones de mujer negra –interseccionalidad sexual y racial– transcurren dentro de una clase desventajada.⁶

Un recurso literario que destella en este texto radica en la performatividad: instancias en que el lenguaje hace lo que dice:

¿a qué sabría esa membrana desprendida

la membrana desprendida
de mi estirpe? (199)

La membrana que se desprende al cortar la primera expresión encabeza la siguiente. Asimismo, «abro el circuito» (206) precede a un vacío que «abre» el ciclo acaecido sobre las mujeres de una familia, destinadas a socorrer a sus hermanos. En «si la palabra es una membrana | esta acaba de romperse» (207), el final del verso y la ruptura entre estrofas quiebran el mensaje: «rompen» la grafía

⁵ Menciono «hilar fino» porque la ambigüedad de «parar» requeriría pensar en el indicativo de «parir» y en el subjuntivo de «detener».

⁶ Dado que Santos-Febres nace en 1966, considero *Drops of Inclusivity: Racial Formations and Meanings in Puerto Rican Society, 1898-1965* de Milagros Denis-Rosario (2022), como fuente idónea para comprender las dinámicas raciales imperantes en el Puerto Rico en que se crían el padre, los tíos y abuelos de la hablante lírica.

como membrana comunicativa. Algo similar pasa con «aquí se pierde un cuerpo potencial» (207), en que el vacío abierto al terminar la línea, y la consecutiva separación de estrofas, recrean el espacio correspondiente a la pérdida. Tanto la culminación del verso «podría sacar el dedo de este boquete» (208) y la separación que –como herida o hendidura– lo apartan de la próxima estrofa representan el «boquete» del cual se extrae el dedo. Tal idea se escinde más abajo para magnificar el efecto, puesto que el vacío representa categorías gramaticales diferentes:

si saco el dedo
de este boquete [...]. (208)

Aquí, el primer espacio ilustra la oquedad remanente al «sacar» mientras que el segundo muestra el «boquete» enfatizado por la elipsis sugerida por los puntos suspensivos. Si pensamos en la intención de insertarse el dedo en el sexo expuesta en «¿si anduviese desnuda» (199), el «boquete» también simbolizaría la vulva.

En aras de asediar cómo Santos-Febres administra sus materiales de escritura, despuntan la puntuación minimalista y la carencia de mayúsculas: materialización de una hablante lírica reducida, frágil y vulnerable ante ese mundo revisitado y nombrado desde la adultez. Una vez captado el patrón de escritura, resalta el poema «otras tintas» por ser la única pieza con dos finales:

los dedos resbalan.
tentáculos salen. (201)

El paralelismo confirma la relación metafórica entre «dedos» y «tentáculos». También dialoga con otra pieza vinculada al acto de escribir, la cual transmuta la mano en pulpo y los dedos, en tentáculos. La tinta –sangre– negra esparcida a través de las páginas posibilita su convergencia. «¿[Q]ué se hace | cuando una desciende de una larga estirpe de asesinos?» (205) desenfunda el tropo del lápiz como arma para ponerlo en manos de la voz lírica: «acaso una apunta y condena» (en vez de «dispara»). Así, se confiesa heredera directa de su linaje, tan asesina como los demás, aunque amparada bajo la impunidad que le otorga la poesía.

En aras de proveer ejemplos distintos a los presentados para el poemario de Español (2019), algunos de los advertidos en *Abro mi sangre* son: alegoría (la sangre como genealogía y destino a través del libro entero), supresión de mayúsculas y puntuación (recurso prevalente durante todo el escrito), hipérbaton («una tristeza vieja | la luz», 213), parlamento («‘me abro la sangre’ –susurra», 202) y voz parentética («allá adentro | busco a mi hermano. | no puedo dejar de preguntarme | a qué le olerán sus manos | cada noche») (208).

Abro mi sangre habita en el punto más denso del *performance*: la hablante es escritora-hermana-hija-sobrinita-nieta de hombres reproductores de una violencia, como ellos, irremediable. La orfebrería de lenguaje camufla la incertidumbre, el tedio, los temores y el terror de una mujer en pugna férrea contra el determinismo. Valiéndose de una forma estándar, la autora puebla las páginas con técnicas y recursos a través de los cuales la poesía se concreta en el poema. La elusiva dimensión poética dota de liquidez o plasticidad al lenguaje literal, elaborando, como en un cuadro, esta obra sangrienta o ensangrentada.

5 Antropófaga y feroz: Nancy Morejón

Nancy Morejón ha sido periodista, traductora, ensayista, poeta y gestora cultural. Ha ocupado cargos institucionales como editora de la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba), miembro de número de la Academia Cubana de la Lengua y asesora de Casa de las Américas (Cordones-Cook 2020, 165; Zapata-Calle 2024, 10). Desde 1962, ha publicado más de cuarenta poemarios; diez volúmenes ensayísticos sobre cultura, artes y letras caribeñas, y variedad de artículos (Cordones-Cook 2020, 165). Su obra ha sido traducida a más de catorce idiomas; antologada también al inglés, francés y alemán, y galardonada con el Premio Nacional de Literatura en Cuba (2001), el Premio de Poesía Contemporánea (New York University, 2004) y el doctorado *honoris causa*, conferido por la Universidad Cergy-Pontoise de París (2009) (Cordones-Cook 2020, 165). Aun cuando su escritura «abarca una amplia gama temática que se nutre del inmemorial capítulo de la esclavitud y el látigo», a la vez revela su compromiso sociopolítico (Cordones-Cook 2020, 165). Por un lado, «la africanía constituye una piedra angular en su obra» (Cordones-Cook 2020, 165); por el otro, «el desarrollo intelectual de la mujer negra es la razón de [ella]» (Zapata-Calle 2024, 9-10).

Madrigal para un príncipe negro consiste en la reacción estética de Morejón a la muerte de George Floyd –afroestadounidense a quien el policía Derek Chauvin asesina por asfixia en Mineápolis, Minnesota, el 25 de mayo de 2020–⁷ y a la reacción global detonada gracias a las redes sociales (Cordones-Cook 2020, 164; Solomianski 2022, 178; Zapata-Calle 2024, 98). La autora entrega doce poemas precedidos de una nota al lector. Invito a leerlos como documento porque «sus composiciones están basadas en un evento real verificable [...],

⁷ Vídeo disponible en: «RAW: Released George Floyd body cam footage from former officers Thomas Lane and J. Alexander Kueng» (Kare 11, 10 de agosto de 2020): <https://youtu.be/NjKjaCvXdf4?si=WuaE8rwBR-ysHI7K>.

[aunque] las voces poéticas se conectan con otras víctimas del racismo de diversas opresiones sociales y policiales en otros espacios y tiempos» (Zapata-Calle 2024, 107). Morejón poetiza una historia valiéndose de la historia para activar y fijar la memoria histórica de generaciones (Zapata-Calle 2024, 110).

La antropofagia y la ferocidad⁸ estampadas en el subtítulo de esta sección responden a dos recursos distintivos del texto, mutuamente vinculados: la intertextualidad y la fusión entre autora y personaje. Ana Zapata-Calle (2024, 100-30) recalca la comunicación intertextual de Morejón con Gwendolyn Brooks en «*Somebody*» (21); Bob Dylan en «Balada de Emmett Till»⁹ (17); Marcel Camus y Vinícius de Moraes en «Orfeo negro» (16); Shakespeare en «Un príncipe negro para George Floyd» (20); Rubén Darío, Shakespeare y Aimé Césaire en «Danza del viento» (15) y Federico García Lorca en «George Floyd defiende su horizonte» (19) y «Parábola» (22-23), los cuales evidencian cómo la escritora regurgita a aquellos de quienes se ha alimentado. En cuanto a la ferocidad, se advierte en su propia expresión: «Escribí estos poemas en un raptó de dolor y desesperación» (7). Inserta en dicha turbulencia emocional, Morejón se fusiona con Floyd o intercambian papeles, al punto en que él aparece como poeta (21) y animalizado (15).

La música resulta crucial para este libro cuyo primer concepto es «madrigal», término que, además de definir al «poema breve, generalmente de tema amoroso», nombra a un tipo de composición musical para voces mixtas, sin acompañamiento, sobre un texto generalmente lírico (DRAE 2024). Por otra parte, Cordones-Cook (2020) señala que, en Cuba, a ciertas rosas se les denomina «príncipe negro»¹⁰ (164). Por ende, *Madrigal para un príncipe negro*¹¹ concatena una canción dedicada a una flor y una flor nos entrega a George Floyd. Por eso, también hay un *blues* (11), una balada (17), y el viento danza (15).

Un recurso frecuente en la música clásica yace en lo denominado «tema y variaciones». Morejón expresa ideas que paulatinamente modifica gracias a la técnica de alterar letras, palabras o puntuación.

⁸ Inspirado en un comentario de Zapata-Calle (2024): «Al caníbal se le describió en tiempos de la conquista europea como un ser feroz y antropófago» (117).

⁹ Conuerdo con Solomianski (2022, 187) con respecto a que, en «Balada de Emmett Till», Morejón interesa establecer la intertextualidad con Bob Dylan (1962). Sin embargo, las dos versiones de Scatman Crothers («The Death of Emmett Till», 1955) y la de Red River Dave («The Ballad of Emmett Till», 1956) le preceden a la de Dylan, y también podrían considerarse como potenciales influencias.

¹⁰ Solomianski (2022) elabora otras relaciones de «príncipe» con «principal», «principiar» y «principio» (184).

¹¹ Para Solomianski (2022), «[e]l título...resulta autorreferencial y meta-poético en tanto que la autora ha escrito con anterioridad los poemas 'Madrigal para cimarrones' (dedicado a Miguel Barnet) y 'Negro'» (184).

Ello se corrobora en [énfasis añadido]: «El cuerpo de George Floyd es el cauce del río [...] El cuerpo de George Floyd es el cauce del río [...] El cuerpo de George Floyd es *este* río» (13); «Orfeo negro *dormido* [...] Orfeo negro *despierto*» (16); «En su palacio de cristal nace un río [...] En su palacio de cristal *hay* un río [...] En su palacio de cristal: un río» (17-18); «Ángel o diablo, George Floyd | tenía derecho a contemplar los astros [...] Ángel o diablo, George Floyd | tenía derecho *a tener una vida* | a contemplar los astros» (19). En el último poema –semejante a un gran epitafio y en el cual, excepto un punto, nada cambia–, agotado el recurso, termina el libro: «Aquí yace George Floyd [...] Aquí yace George Floyd. [...] Aquí yace George Floyd.» (22-23).

Además de la relación histórica, la intertextualidad y el carácter musical, en este poemario relucen recursos como la enumeración paradójica, la antonimia, las alegorías y el paralelismo especificados por Alejandro Solomianski (2022, 184-7), así como la diversidad de voces poéticas, el anacronismo y «la polisémica metáfora del agua» señalados por Zapata-Calle (2024, 99, 109, 111-12). Resalta también la mención de «nafta» en «*Blues para George Floyd*» (11) y que Zapata-Calle (2024, 133) conecta con NAFTA (*The North American Free Trade Agreement*). Aun así,

Vamos alzando tu cuerpo ya invencible,
hecho de bronce y nafta y aire frío. (12)

pudiera referirse a la «fracción ligera de petróleo natural obtenida en la destilación de la gasolina como una parte de esta» (DRAE 2024), empleada en la fabricación de barnices y revestimientos. Así se apreciaría la imagen de la multitud levantando a George Floyd «monumentalmente» (como monumento).

El asesinato de Floyd produce «el quiebre descomunal de las narrativas de la 'historia oficial'» (Solomianski 2022, 177). Morejón lo conecta «al racismo legal y transgeneracional que han sufrido los afroestadounidenses desde la esclavitud» (Zapata-Calle 2024, 108). En «Sueño del verdugo» (10), a través del anacronismo, la poeta funde a Derek Chauvin con el abuelo de Jim Crow para articular diáfaramente que el racismo siempre ha estado en el mismo lugar, aunque cambiando de rostro. Expone a «la figura supuestamente protectora de la policía...en su autenticidad de caníbal despiadado y voraz» (Solomianski 2022, 185). En resumen,

el poemario de Nancy Morejón se manifiesta como reivindicación de una contra-historia, de un contra-discurso que se fundamenta en una multiplicidad de legados culturales [...] *Madrigal para un príncipe negro* (2020) presenta un aspecto firmemente internacionalista (e igualitario) pero, a la vez, se configura desde

una tradición intelectual artística cubana, revolucionaria y popular. (Solomianski 2022, 181)

Solomianski (2022) halaga de este poemario la «multiplicidad discursiva (periodística, pictórica, histórica, testimonial, criminalista, política -y otras-) que [...] reafirma el enfrentamiento enérgico entre el mensaje imperialista icónico de la criminalidad policial y la esmerada belleza y profundidad política de la poesía revolucionaria cubana» (188). Tales instancias convocan a leerlo como registro histórico, máxime al tratarse de un texto terminado a dos meses del evento: del 25 de mayo al 28 de julio de 2020 (7-8). Lamentablemente, la denuncia de Morejón ante el asesinato de Floyd queda opacada tres años después, cuando activistas cubanos la confrontan en Francia por apoyar «las violaciones de derechos humanos» y «la represión contra manifestantes pacíficos en Cuba», lo cual le cuesta la presidencia honorífica del Mercado de Poesía de París (*ADN Cuba*, 2023; *Diario de Cuba*, 2023).

En cuanto a tangencias perceptibles con respecto a los poemarios de Español (2019) y Santos-Febres (1998-2000), «el vientre sagrado de una madre | en un alumbramiento sideral» del poema «Letal» (9) se asemeja a «arrullando el cosmos con su vientre», de «Tengo una mujer en mi canasta» (Español 2019, 19-20). En el caso de Santos-Febres (1998-2000), en su poesía, una escritora derrama su 'tinta', abre su sangre, como realización de la mujer negra intelectualmente desarrollada: razón central del trabajo de Morejón (Zapata-Calle 2024, 9-10).

Aunque no constituya el centro de esta investigación, provoco una breve discusión relativa a las masculinidades, amén de sus diversas manifestaciones, desde las sugeridas por Denise Español hasta la detallada por Mayra Santos-Febres y las expuestas por Nancy Morejón. En *Las mujeres que soy*, el patriarcado permea a través de toda la atmósfera que circunda a la hablante de Español, quien yace plantada, inamovible o preguntándose quién es, mientras reconoce su piel como el vestido de ocasión que lleva según los días y circunstancias correspondientes, tal como acostumbraron a hacer sus antecesoras. En *Abro mi sangre*, las intersecciones de raza, clase y género magnifican tanto el radio de acción como la contundencia con que operan los hombres de su familia. Así lo sostiene Marilyn Rivera (2018) cuando, al referirse a la narrativa de Santos-Febres, indica que «[s]us personajes se manejan en un microcosmos donde impera la masculinidad hegemónica» (171). Luego, enfatiza que, en tal entorno, «[l]a mujer es vista como inferior al hombre y el comportamiento asignado a una no puede aspirarse en el otro», aunque -por otro lado- «el cuerpo del hombre negro se ha sexualizado y erotizado, pero también se ha equiparado con lo grotesco y animalizado» (Rivera 173-4). Por otra parte, aunque se refiere al poemario *Huracanada*

de Santos-Febres, Juan Pablo Rivera (2021) lo compara con *Abro mi sangre* para afirmar que «la incorporación del padre demuestra que el machismo no solo lastima a las mujeres, sino a los hombres, pues limita las capacidades expresivas que lograrían hacer de ellos un ser humano más completo» (57). Tal idea puede transferirse a las restantes figuras masculinas de la familia. Finalmente, en *Madrigal para un príncipe negro*, Morejón erige su poética sobre un choque acontecido entre dobles interseccionalidades: el hombre blanco representante de la ley y el orden institucionales oprime y asesina por asfixia al hombre negro pobre, quien solo imploraba que lo dejara respirar.

6 Conclusión

Aun cuando varios escritores han acogido la poesía documental según la definición de Delgado Garaycochea (2020) y los parámetros de Nash (2008) en torno a dicho tipo de arte, lo poético suele resistirse a las convenciones lingüísticas y del documento. Añádase que, nutrido por lo testimonial, lo poético torna cada pieza artística en evidencia de lo acontecido, incluso décadas después de ocurridos los sucesos. Al insuflársele los saberes correspondientes, su producto excede la confesión y el testimonio para registrar y denunciar, a través de técnicas y recursos, vivencias demoledoras.

Este ensayo realiza lecturas de índole documental a poesía que no satisfaría los criterios definitorios de tal clase de escritura, pero el llamado a leer para inferir el conocimiento de estas autoras desmitifica la percepción de que la escritura creativa carece de investigación. Al respecto, podría argüirse que las técnicas y los recursos que dotan de estética a la literatura, a la vez dificultan puntualizar la realidad oculta en ella y, por tanto, adjudicarle la credibilidad y el valor que amerita cuando devela estratos documentales. Contemplar el poema como un cuadro –a lo que nos convoca Gorostiza (1955) (apreciando los detalles de su composición)– propiciará que apreciemos a Denisse Español, Mayra Santos-Febres y Nancy Morejón como intelectuales, como artistas profundamente reflexivas y como orfebres de la palabra. Ubicadas entre lo real y lo ficticio, las tres plantean realidades personales, sociales, políticas, y cruzan fronteras para enarbolar así los trabajos más desafiantes.

Bibliografía

- ADN Cuba. (2023). «Tras críticas[,] la intelectual oficialista cubana Nancy Morejón no presidirá el Mercado de la Poesía de París», 30 de mayo. <https://adncuba.com/en/cultura/tras-criticas-la-intelectual-oficialista-cubana-nancy-morejon-no-presidira-el-mercado-de-la>.
- Arroyo Pizarro, Y. (2013). «*Abro mi sangre* de Mayra Santos-Febres». *Boreales*. <https://narrativadeyolanda.blogspot.com/2013/06/abro-mi-sangre-de-mayra-santos-febres.html>.
- Austin, J. (2004). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Butler, J. (2012). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires: Paidós.
- Cordones-Cook, J. (2020). «*Madrigal para un príncipe negro/Madrigal for a Black Prince*, de Nancy Morejón (2020)». *Afro-Hispanic Review* 39(1), 164-81.
- Delgado Garaycochea, C.P. (2023). «Entre el desierto y el cielo: “Purgatorio” de Raúl Zurita como un antecedente de la poesía documental en Latinoamérica». *Sapientia* 4, 1-6.
- Delgado Garaycochea, C.P. (2020). «Investigación y literatura: el camino de la poesía documental». *Interciencia* 10(1), 25-8.
- Diario de Cuba* (2023). «Nancy Morejón huye de activistas cubanos que la cuestionan en Francia», 19 de junio. https://diariodecuba.com/cultura/1687169907_47933.html.
- Ducrot, O.; Todorov, T. (2006). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Dylan, B. (1962). «The Death of Emmett Till». *The Witmark Demos: 1962-1964*. The Bootleg Series. Vol. 9. Washington, D.C.: Columbia.
- Español, D. (2019). *Las mujeres que soy: antología personal*. Santo Domingo: Anticanon.
- Fernández Hernández, P. (2021). «“Desde el extremo opuesto del telescopio”: una mirada a las poetisas dominicanas recientes». *Candela Review*, 66-85. https://www.candelareview.com/_files/ugd/e3e0e7_2cabf3ed36524e3b81364146e7f2fd76.pdf.
- Foucault, M. (2010). «El cuerpo utópico». *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-155867-2010-10-29.html>
- Gorostiza, J. (1955). «Notas sobre la poesía». *Ceremonia de ingreso de don José Gorostiza*. Ciudad de México: Academia Mexicana de la Lengua. <https://www.academia.org.mx/sesiones-publicas/item/ceremonia-de-ingreso-de-don-jose-gorostiza>.
- Marchese, A.; Forradellas, J. (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Melo, D. (2017). «Una casa en la palma de la mano». *Listín Diario*, 8 de marzo. <https://listindiario.com/ventana/2017/03/08/456939/una-casa-en-la-palma-de-la-mano.html>.
- Morejón, N. (2020). *Madrigal para un príncipe negro*. La Habana: Casa de las Américas.
- Nash, M. (2008). «Reality in the Age of Aesthetics». *Frieze*, 114: 1 de abril. <https://www.frieze.com/article/reality-age-aesthetics>.
- Real Academia Española. (2024). *Diccionario de la lengua española*. <https://www.rae.es/>.
- Rivera, J.P. (2021). «Mujeres que procesan desastres: *Huracanada*, de Mayra Santos Febres y la poesía diaspórica de la revista *The Common*». *La hermosa carne: el cuerpo en la poesía puertorriqueña actual*. Madrid: Iberoamericana, 43-69.

- Rivera, M. (2018). «Masculinidades alternas en la narrativa de Mayra Santos-Febres: paradigmas desde la periferia». *Sincronía* 73, 171-7.
- Saba, R. (2018). «Denisse Español». *El Nuevo Diario*, 17 de mayo. <https://elnuevodiario.com.do/denisse-espanol/>.
- Santos-Febres, M. (2021). *Abro mi sangre* (1998-2000). *Poesía casi completa*. Quito: Líneaimaginaria.
- Solomianski, A. (2022). «Notas sobre Floyd y la brutalidad policial. Argumentos a partir de *Madrigal para un príncipe negro* de Nancy Morejón». *A contracorriente* 19(2), 174-90.
- Todorov, T. (1981). *Teorías del símbolo*. Venezuela: Monte Ávila.
- Zapata-Calle, A. (2024). «George Floyd y la poesía testimonial transnacional en *Madrigal para un príncipe negro*». *La poesía testimonial womanista y transnacional de Nancy Morejón: de la mujer negra cubana a George Floyd*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 97-134.