

**Materialidad y mercantilización:  
el Período especial, Ediciones Vigía  
y *El río de Martín Pérez y otros poemas***

---

Alena Coleman

(Universidad de Princeton, Estados Unidos)<sup>1</sup>

**Resumen:** En este ensayo examino la mercantilización de la afrocubanidad durante el Período especial (1991-2000) en Cuba a partir del libro artístico *El río de Martín Pérez y otros poemas* (1996) de la autora Nancy Morejón y la editorial independiente Ediciones Vigía. Sostengo que examinar la materialidad de este poemario revela una tensión entre dos tendencias en la Cuba del Período especial: el deseo de celebrar la cultura afrocubana durante un período de libertad de expresión individual y la mercantilización de esta expresión. Primero, teorizo los libros artísticos de Ediciones Vigía como artículos de consumo en el contexto de la creciente economía turística de Cuba durante el Período especial. Aplicando este aparato teórico a *El río de Martín Pérez y otros poemas*, sostendré que el propio material del libro ofrece un *performance* de la identidad afrocubana, celebrando y mercantilizando esa cultura. Por último, uniendo un enfoque del libro como objeto y un análisis de contenido, analizo el poema que da título al libro, “El río de Martín Pérez”, y muestro cómo el contenido del libro también participa en el *performance* de la afrocubanidad en el libro.

**Palabras claves:** Materialidad, Mercantilización, Afrocubanidad, Libro artístico.

**Abstract:** In this essay, I examine the commodification of Blackness during the Special Period (1991-2000) in Cuba using the artist’s book *El río de Martín Pérez y otros poemas* (1996) by the author Nancy Morejón and the independent press Ediciones Vigía. I maintain that examining the materiality of this poetry collection reveals a tension between two tendencies in Special Period Cuba: the desire to celebrate Afro-Cuban identity during a period of relative freedom and the urge to commodify that expression. Firstly, I theorize the artist’s books of Ediciones Vigía as commodities within the context of Cuba’s growing tourist economy during the Special Period. Applying this theoretical apparatus to *El río de Martín Pérez y otros poemas*, I argue that the material of the book itself performs Black Cuban identity, both celebrating and commodifying that culture. Finally, uniting a book-as-object approach and a content analysis, I analyze the title poem, “El río de Martín Pérez,”

---

1. Indiana, Estados Unidos. Es licenciada en inglés y español por la Universidad de Notre Dame. Tras su graduación, obtuvo una beca Fulbright para la enseñanza del inglés en Uruguay, donde vivió en Rivera y Montevideo y organizó talleres de escritura poética, teatro y música folclórica. Actualmente cursa estudios de doctorado en la Universidad de Princeton, donde sus investigaciones se centran en la poesía, la mercancía y la escritura de mujeres y personas afrodescendientes.

and show how the content of the book also participates in the book's performance of Blackness.

**Keywords:** Materiality, Commodification, Afro-Cuban, Artist's book.

*Recibido:* 30 de noviembre del 2023. *Aceptado:* 14 de marzo.

## Introducción

Cuando uno se encuentra con el libro artístico *El río de Martín Pérez y otros poemas* (1996), de la editorial independiente cubana Ediciones Vigía, se está cara a cara con la imagen de una mujer afrodescendiente, su cuerpo impreso en papel de estraza, sus manos sumergidas en un río vibrante, lleno con barcos y peces; quizás la mujer está jugando con los barcos, o quizás está bendiciéndolos. La luz de la estrella de la tarde cae en cordeles amarillos sobre la mujer, iluminando el trasfondo de papel negro con color vivo. Uno nota que no hay un título en la cubierta, solamente las palabras “Nancy Morejón” y “poesía” aparecen como si fueran nubes en el cielo. Entonces, uno despliega un rollo atado a la encuadernación del libro y un río fluye sobre su mano. El río anuncia el título del poemario *El río de Martín Pérez y otros poemas*. Mientras se continúa explorando el libro, el río fluye en el borde de cada página. Uno se encuentra frente a un libro que reflexiona sobre su propia cubanidad, la de 1996 y la del Período especial; no solamente esto, sino que también ilustra la relación con lo afro, especialmente con las mujeres afro. Estos temas son centrales, ya que todas las ilustraciones representan la mujer afro.

En esta investigación, examinaré cómo el libro artístico *El río de Martín Pérez* ofrece una lente para ver el Período especial en Cuba y revela una tensión entre dos tendencias: el deseo de celebrar la cultura afrocubana durante un período de libertad de expresión individual y la mercantilización de esta expresión. Voy a sostener que al entender *El río de Martín Pérez* como un artículo de consumo se puede ver cómo estas tendencias no se excluyen mutuamente sino existen lado a lado. Primero, proveeré una historia breve del Período especial para contextualizar la vorágine cultural en la que *El río de Martín Pérez* fue creado. Después, discutiré las obras de Vigía e intentaré teorizar sus obras como artículos de consumo, reconociendo la complejidad de este término. Demostraré que una mirada detallada a la materialidad ofrece el mejor lente para ver las tensiones inherentes a definir algo bajo este término. Luego, aplicaré este aparato teórico a *El río de Martín Pérez* para demostrar cómo el poemario celebra y mercantiliza no sólo la cubanidad sino específicamente la afrocubanidad. Finalmente, analizaré el poema

que da título al poemario, “El río de Martín Pérez,” para ver cómo el contenido poético del libro también participa en este proceso.

### Contexto: El Período especial en Cuba

Ediciones Vigía surgió en 1985, cuatro años antes de la caída del Muro de Berlín y la disolución de la Unión Soviética en 1989. Esta disolución marcó el principio de una crisis económica sin precedentes para el estado cubano. La economía cubana era totalmente dependiente de la de la Unión Soviética. En su capítulo sobre la ideología económica cubana, durante el Periodo especial, el teórico político Katherine Gordy indica: “By 1989, the Soviets provided all the wheat with which Cuban bread was made, 65% of the powdered milk, 50% of the fertilizers and 40% of its rice” (167). En casi una noche, aproximadamente, seis mil millones de dólares estadounidenses, materializados en subvenciones soviéticas para el gobierno cubano, desaparecieron (García). Con un país en la mitad del colapso económico, Castro hizo un discurso avisándole a los cubanos que debían prepararse para un “período especial en época de paz,” y con esta frase dio nombre a la crisis (Skłodowska 137).

Según Castro, este período especial no significaba una transigencia del espíritu socialista sino “cambios revolucionarios.” Sin embargo, este discurso señaló una onda de nuevas políticas de corte capitalistas. En 1992, el gobierno reformó la constitución para permitir, de manera limitada, la inversión extranjera y la posesión de propiedad en la isla por parte de negocios extranjeros (*Constitution*, ver los artículos 15 y 23). Otras reformas incluyeron la despenalización de la posesión de la moneda extranjera (Ley 140), la cual permitió la apertura de Cuba al turismo extranjero (Sawyer 108). El turismo se transformó en el sector más importante de la economía, y el gobierno entró en acuerdos de *joint venture* con empresas españolas, italianas, canadienses y mexicanas para construir hoteles nuevos para turistas norteamericanos, europeos y latinoamericanos (Chomsky et al. 517). Sin embargo, el turismo dependía de un sistema fundamentalmente desigual. Según el politólogo Mark Sawyer, en su libro *Racial Politics in Post-Revolutionary Cuba* (2006), la despenalización de la moneda extranjera inició un sistema dual de moneda: un mercado de dólares vs. un mercado de pesos cubanos (107-8). Los cubanos, quienes poseían dólares, tenían acceso a las tiendas para turistas, las cuales vendían cosas que no se podían comprar con pesos, por ejemplo, ciertas medicinas. Estos cubanos con acceso a dólares eran de ascendencia europea, ya que los blancos tenían la mayoría de los trabajos en los complejos turísticos (Sawyer 108-10).

A pesar de los intentos del gobierno por mejorar la economía por medio de reformas, la vida cotidiana en Cuba era sumamente difícil, aún para aquellos con

acceso a dólares. Gordy ilustra la situación de la siguiente manera: “Soap was a rare commodity and people turned to making their own. Weekly cooking shows explored various recipes whose primary ingredient was banana peels. Used coffee grinds were set out in the sun to dry so that they could be used for a second, third, or fourth time” (167). En 1994, con el famoso “Maleconazo”, la crisis económica llegó a su clímax. El 5 de agosto cientos de cubanos hicieron un disturbio público en el centro de La Habana (Gordy 168). Según la politóloga Kelly Greenhill Después de esta manifestación, Castro revocó su política antigua “...of arresting anyone who tried to escape the island by sea” (75). Esta decisión precipitó una crisis migratoria de gran magnitud: la “Crisis de balseros”, cuando miles de cubanos trataron de salir de la isla por balsa (Gordy). Al final, Castro volvió a instituir su política de detener a los balseros. La crisis aguda se acabó, pero las repercusiones económicas y políticas del “Maleconazo” seguían teniendo efecto en la vida cubana.

Después de 1994, la isla llegó a un estado más estable, pero todavía de escasez. Cuba entró en un período de “capitalismo socialista” o “socialismo del mercado” (Skłodowska 139). Es difícil decir con exactitud cuándo Cuba salió del Período especial y entró en el actual período. En general, los académicos dicen que el Período especial terminó con el milenio, en el año 2000 o en el 2004, cuando Cuba finalmente terminó su práctica de aceptar el dólar en sus tiendas, aunque no volvió a penalizar la posesión del dólar (Heller). Sin embargo, los efectos del Período especial no terminaron con el regreso de una economía estable. El ascenso del turismo como sector más importante de la economía tuvo un gran impacto en la cultura. En su introducción al Período especial, la historiadora Aviva Chomsky y sus coautores explican el asunto de manera sencilla: “[Tourism’s] impact on society was enormous, ranging from official promotion of Afro-Cuban culture as a tourist attraction, to the restoration of Old Havana, to the growth of tourism-affiliated businesses including prostitution and drugs, as well as taxicabs, private front-parlor restaurants or *paladares*, and home rentals” (517-8). Por lo tanto, la economía cubana llegó a estar altamente influida por deseos extranjeros. Al mismo tiempo, Cuba entró un “new period of relative cultural tolerance,” según lo planteado por el etnomusicólogo Robin D. Moore en su estudio de la afrocubanidad *Nationalizing Blackness* (1997) (226). Moore mantiene que, durante el Período especial, el gobierno cubano “softened its de facto policy of intolerance” contra expresiones culturales centradas en el tema de la raza. El gobierno comenzó a promover la cultura derivada de África en Cuba con, por ejemplo, la fundación de la Casa de África, un museo en La Habana (226). En este ambiente, en que el turismo era el rey, Ediciones Vigía obtuvo su fama internacional.

## Aproximación teórica: la materialidad, el artículo de consumo y Ediciones Vigía

Según la antropóloga Ruth Behar, quien escribió la única historia de Ediciones Vigía, la editorial empezó con una asociación entre dos poetas-artistas en Matanzas, Cuba. Los fundadores de Vigía, Alfredo Zaldívar Muñoa (1956-presente) y Rolando Estévez Jordán (1954-2023) (a quienes nombraré por sus apellidos paternos, como ellos prefieren), trataban de promover un espacio artístico alternativo en Cuba, ya que el mercado editorial estaba controlado por las instituciones oficiales del gobierno. Empezaron a crear invitaciones a lecturas de poesía, estéticamente bellas, realizadas con los restos del papel de estraza del carnicero local. Después del éxito de estas invitaciones, Zaldívar y Estévez empezaron a diseñar folletos y libros más ambiciosos de poesía y prosa, centrados en la idea que el libro debía ser una obra de arte. Al emprendimiento editorial se le dio el nombre de Ediciones Vigía, la que clarificó su misión al final de la década de los años 1980, cuando imprimieron manifiestos artísticos en su *Revista de la Vigía*. Un manifiesto proclamó que Vigía publicaba “los impresos más humanos del mundo” (en Behar 3). Vigía afirmó esta proclamación ya que, con la excepción de un mimeógrafo soviético, todos sus libros fueron hechos a mano por artistas voluntarios. Después de la producción, la editorial les regaló estos libros a los voluntarios y a miembros de la comunidad. Zaldívar y Estévez se enfocaron en publicar a poetas locales, matanceros sin acceso a las instituciones de publicación nacional. Se usaron materiales naturales y accesibles, como los restos de papeles y ramas y hojas, con su papel de estraza característico, para crear libros bellos de forma económica. Hasta hoy, cada libro de Vigía incluye una lista de los artistas que lo hicieron y un colofón que describe los materiales usados en la producción del libro (Behar 2-13).

Durante el Período especial, el proceso de producción de Vigía cambió. Behar explica que, aunque la editorial nunca fue controlada por el gobierno, la misma sí fue subvencionada por el mismo, durante la década de los 1990. También, empezó a vender sus libros con un sistema dual como el sistema peso-dólar de Cuba. Vigía imprimía 200 ejemplares de cada libro y regalaban los primeros a amigos y a voluntarios. Luego, vendían algunos ejemplares a un precio módico en pesos cubanos a compatriotas, mientras que vendían otros ejemplares a turistas, a un precio alto en dólares. La editorial también empezó a publicar a figuras internacionales, como Borges y Dickinson. Vigía ganó fama nacional e internacional; se consideraba un logro artístico publicar con la editorial. De hecho, museos y bibliotecas, especialmente en los Estados Unidos, empezaron a coleccionar sus libros (Behar 2-13). El taller de Vigía en la Casa del Escritor se transformó en una atracción turística. Behar nota que una guía a Cuba de *Lonely Planet* alaba a Vigía, y se puede encontrar a Vigía en el sitio web de *Tripadvisor*. Hoy día, se venden creacio-

nes modestas por \$60, mientras creaciones muy elaboradas se venden hasta por \$500 en *eBay* y *Amazon*.<sup>2</sup>

En palabras de Behar, los cambios en la producción de Vigía señalan que “Ediciones Vigía had to succumb to the growing capitalist market on the island” (6). Aquí, el verbo “succumb” implica un pasado paradisiaco para Vigía y una caída a una fuerza negativa: el mercado capitalista. Por eso, la declaración de Behar implica una dualidad: o Vigía es una editorial local, auténtica (aunque Behar nunca utiliza esta palabra), o está corrompida por el mercado capitalista turístico. Otros especialistas en Vigía como Elzbieta Sklodowska y Erin Finzer parecen ver la cuestión de manera similar e intentan resolver esta tensión aparente. Ambas críticas sitúan Vigía fuera del mercado de artículos de consumo. Llegado este punto, resulta pertinente considerar la tensión intrínseca y explorar la conceptualización de Vigía como artículo de consumo. La clave para entender esta perspectiva radica en examinar la materialidad o *thingness* de sus libros, siendo *El río de Martín Pérez y otros poemas* ejemplar representativo de esta consideración.

Sin embargo, antes de que se puedan situar las obras de Ediciones Vigía dentro de la producción de artículos de consumo, es necesario definir este término. La definición de Marx sirve como punto de partida para otras exploraciones de esta idea. Para Marx un artículo de consumo primero debe tener un “valor de uso” (use value), o en la explicación de David Harvey, el geógrafo económico marxista, un artículo de consumo debe cumplir con “a human want, need or desire” (16). También, un artículo de consumo debe ser intercambiable, debe tener un “valor de cambio” (exchange value), pero para que sea intercambiable debe haber un rasgo común entre todos los artículos de consumo que los haga conmensurables. Según la interpretación de Harvey, este rasgo común es que “they [artículos de consumo] are all bearers of the human labor embodied in their production” (18). Este trabajo humano es valor, según Marx, y valor es lo que hace que los artículos de consumo sean conmensurables.

Marx también propone la idea del fetichismo de artículos de consumo. Harvey explica que el fenómeno del fetichismo de artículos de consumo es un resultado de los complejos sistemas de intercambio que existen en la economía global capitalista. Estos sistemas ocultan el trabajo humano que se realiza para producir cualquier artículo de consumo. Para Harvey, la consecuencia del mercado global, “is that our social relation to the laboring activities of others is disguised in the relationships between things” (40). Para decirlo claramente, el intercambio oculta las relaciones sociales.

---

2. Estos precios vienen de mi búsqueda en *eBay* el 6 diciembre 2021 y de mi búsqueda en *Amazon* el 7 diciembre 2021. Aunque no he encontrado un ejemplar de *El río de Martín Pérez y otros poemas* en línea, tiene una calidad semejante a *Portillo de la luz: Cancionero mínimo* de Marta Valdés, el cual se vende en *eBay* por \$230 el 6 diciembre 2021.

Para Marx, el fetichismo es “inseparable from the production of commodities”, ya que el intercambio es parte clave de la definición de los artículos de consumo. El autor alemán mantiene que “To become a commodity a product must be transferred to another, whom it will serve as a use value, by means of an exchange” (30). Si algo no se puede intercambiar, entonces no tiene valor (Harvey 42). Ésta es la idea que el antropólogo y teórico de la globalización Arjun Appadurai elige explorar en su introducción al libro *The Social Life of Things* (2013). Para Appadurai, los artículos de consumo son objetos de valor económico y se crea valor económico con el intercambio. Es decir, el valor no es una característica inherente de objetos, sino que el valor se compone de las opiniones de sujetos humanos a cerca de un objeto en el contexto de intercambio. Esta definición supera uno de los escollos de la concepción de Marx. No hay un rasgo conmensurable secreto que hace que los artículos de consumo sean diferentes de otras cosas. Más bien, en el entendimiento de Appadurai, todas las cosas tienen la capacidad de ser artículos de consumo. En su capítulo en *The Social Life of Things*, el antropólogo Igor Kopytoff enfatiza esta idea aún más. El autor mantiene que “the same thing, at the same time, may be seen as a commodity by one person and as something else by another” (64). Todas las cosas pueden entrar y salir del estado de ser un artículo de consumo durante sus vidas. Todas las cosas pueden ser y no ser un artículo de consumo debido a las opiniones diversas de sujetos humanos. Este entendimiento es la clave para interpretar las obras de Vigía.

Hasta hoy, los especialistas han dudado en clasificar los libros de Vigía como artículos de consumo. En la colección seminal sobre Vigía, *Handmade in Cuba* (2020), la voz central que aborda el tema es Erin S. Finzer. Aunque Finzer nota que los libros de Vigía tienen un “valor de uso” y entonces se pueden considerar como artículos de consumo, continúa manteniendo que esta lente no es apropiada para las obras de Vigía. Concede que se los puede llamar “enchanted commodities”, ya que tienen “a kind of fetish, but less in the Marxist and more in the spiritual sense of the term” (97). Finzer hace esta afirmación debido a que, los diseños intrincados y los papeles cuidadosamente pegados de los libros, llaman la atención del trabajo que se realiza para hacer estos objetos, en vez de ocultarlo. Además, un libro de Vigía muchas veces requiere que quien lee interactúe con él— desplegando un rollo, abriendo una solapa o manipulando unas muñecas de papel dentro del libro. Estas experiencias táctiles, según Finzer, dan vidas emocionales a los libros, creando el valor afectivo del mismo. Este valor afectivo, o las emociones producidas por el objeto, engendra un sentimiento de reciprocidad. Por eso, se debe considerar a los libros de Vigía no como artículos de consumo, sino como regalos que circulan en una economía de regalos. Para Finzer, las economías de regalos se componen de comunidades pequeñas que se articulan bajo una idea de reciprocidad. Esta autora sostiene que la circulación de las obras de Vigía es una comunidad de recípro-

cidad no sólo porque los libros producen ese sentimiento, sino también porque los libros circulan entre “parientes,” quienes se conocen y se dedican a la misión de Vigía.

En este sentido, estoy de acuerdo con Finzer, pues entiendo que los libros de Vigía llaman la atención al trabajo usado para crearlos. Sin embargo, no estoy convencida de que la visibilidad de este trabajo los remueva de los efectos del fetichismo, ni los sitúe en una economía de regalos. Si se usa la definición de Appadurai, se puede ver que decir que algo es un artículo de consumo no precluye su movimiento fuera del estado de ser un artículo de consumo. Por eso, aunque algunos libros de Vigía puedan ser regalos o puedan ser enclavados en museos y bibliotecas, al mismo tiempo pueden ser vistos como artículos de consumo. Minimizar la importancia del estado de ser un artículo de consumo en las vidas de los libros de Vigía es ignorar un hecho fundamental: “anything that can be bought for money is at that point a commodity, whatever the fate that is reserved for it after the transaction has been made...” (Kopytoff 69). Los libros de Vigía se venden por dinero, como se puede ver con una búsqueda de *Amazon*. A modo de ejemplo, la versión de *El río de Martín Pérez* que estoy analizando fue comprado por Gavilanes Books para los *Special Collections* de la Hesburgh Library de la University of Notre Dame (Hosselkus). Por eso, su vida como un objeto incluye el estado de ser un artículo de consumo.

Si se entiende los libros de Vigía como artículos de consumo, se puede ver cómo ocultan relaciones sociales, como el fetichismo. Aunque los libros de Vigía llaman la atención al trabajo que se realiza para crearlos, las personas que encuentran Vigía fuera de Cuba no pueden conocer a los creadores del libro sino a través de la lista proveída en el colofón. Aunque el experto en la literatura afrolatino William Luis, en su capítulo sobre Vigía en *Handmade in Cuba*, ha advertido que no hay que ver estos colofones como herramientas de *marketing*, no se pueden sacarlos de las realidades del mercado global capitalista. Como mantiene Harvey, aún las empresas que tratan de desafiar el fetichismo y vender sus productos en una manera *face-to-face*, como el movimiento de “free trade,” “usually fail to challenge the social relations that produce and sustain the conditions of global equality” (Harvey 41). Lo mismo ocurre con Vigía. Sus intentos de desmitificar el trabajo que se realiza en la producción de sus libros no consiguen, completamente, la meta de de-fetichizar estos artículos de consumo.

Esta línea de argumentación, sin embargo, no pretende condenar la misión de Vigía ni proponer la idea de que la editorial está atrapada por las fuerzas hegemónicas del mercado, las cuales no puede resistir. Al contrario, pienso que utilizar la lente del artículo de consumo nos permite iluminar los procesos sociohistóricos que participaron de la formación de una nueva identidad nacional cubana durante el Período especial. Específicamente, con atención a Vigía como arte turístico, se puede ver cómo el turis-

mo vino a dominar la economía cubana. Se debe considerar al arte turístico como un tipo de artículo de consumo particular, con rasgos que se distinguen de otros artículos producidos en serie. La clave de la definición del arte turístico es que se mueve entre al menos dos contextos distintos. Según Appadurai, “tourist art, in which objects produced for aesthetic, ceremonial, or sumptuary use in small, face-to-face communities are transformed culturally, economically, and socially by the tastes, markets, and ideologies of larger economies” (26). Es este espacio entre dos contextos distintos lo que hace al arte turístico una lente apropiada para ver la apertura de Cuba a la economía global durante el Período especial. Con esta lente, se puede visualizar la manera en que los libros de Vigía tratan de reclamar una cultura cubana, específicamente una cultura afrocubana en el caso de *El río de Martín Pérez*, y al mismo tiempo se vende esta cultura a turistas.

Creo que un examen de la materialidad de *El río de Martín Pérez* permitirá una investigación más clara de estos procesos. Por materialidad, me refiero al *thingness* del objeto, su naturaleza física, y también su biografía cultural. Según Kopytoff, la biografía cultural es una manera de considerar un artículo de consumo según quién lo hizo y dónde, cómo el objeto demuestra el prestigio dentro de una cultura durante un período de tiempo, cómo el uso del objeto cambia a lo largo del tiempo y cómo las personas entienden estos cambios (66-7). La materialidad de un objeto es clave para su significación, pues un libro es un objeto. Cuando se ve a un libro como un objeto, su biografía cultural, su historia de publicación, su tipo de letra, su encuadernación, su *marketing* pueden tener sentido (Valentine xi). Con atención a la materialidad, los sentidos diversos de *El río de Martín Pérez y otros poemas* salen a la luz.

### **El poemario: *El río de Martín Pérez y otros poemas***

Publicado en 1996, *El río de Martín Pérez y otros poemas* fue creado después de los momentos más críticos del Período especial, pero todavía en la mitad de la crisis. El poemario se compone de doce poemas de Nancy Morejón. Muchos vienen de su colección previa, *Paisaje célebre* (1993), pero otros son originales a esta obra, como el poema que da título al libro, “El río de Martín Pérez”.<sup>3</sup> El diseño y los dibujos del poemario son de Rolando Estévez. Es el matrimonio de estas dos fuerzas creativas lo que hace a *El río de Martín Pérez* una ventana material para ver las intersecciones entre la celebración de la cultura cubana y la mercantilización de esta cultura en el Período especial.

Nancy Morejón es una de los poetas más reconocidos fuera de Cuba y sus obras disfrutaban una gran fama internacional. Aunque tiene una historia complicada con la Revolución y el Partido Comunista, el gobierno le permite viajar y siempre ha regresado a

---

3. Se puede ver la lista entera de poemas en *El río de Martín Pérez* en el Apéndice 1.

Cuba (Luis, “The Politics” 35-6). Es decir, el gobierno cubano tolera la poesía de Morejón, pero es una tolerancia tibia. En la comunidad internacional, su poesía ha llegado a ser un ejemplar de una estética pan-caribeña que centra las experiencias de mujeres afrodescendientes (Feracho 978). Su relación con Ediciones Vigía comenzó en 1990 con la publicación del folleto *Dos poemas de Nancy Morejón*, y hasta entonces ha sido aliada a Vigía— ha continuado a colaborar con Vigía en la publicación de sus obras, ha asistido a una conferencia en 2012 a la Universidad de Missouri sobre Vigía y ha contribuido un ensayo a *Handmade in Cuba* (Morejón “El libro”; Morejón “Estévez”). Como he explicado en la sección anterior, al inicio, Vigía se dedicaba exclusivamente a artistas locales y matanceros sin mucha fama dentro de Cuba ni, por supuesto, fama internacional. Con la adición de Morejón a su corpus, Vigía no sólo comenzó a incorporar artistas de otras partes de Cuba (y a representar un sentido más amplio de cubanidad), sino que también hizo un gesto a la comunidad internacional, la cual ya aceptaba a Morejón. Aunque Vigía imprimió obras de otras figuras internacionales, Morejón representa un tipo de cosmopolitismo especial, ya que ella es una figura internacional pero, todavía, definitivamente cubana y vinculada al país. Entonces, su obra puede atraer la atención de coleccionistas y turistas quienes ya la conocen y quieren comprar algo “representativo” de Cuba. No es incidental que su colaboración con Vigía haya nacido casi al principio del Período especial, cuando Vigía estaba empezando a vender sus libros al mercado internacional.

La relación entre Morejón y Vigía ilustra la transición de Vigía al internacionalismo, y el poemario *El río de Martín Pérez* es un ejemplar de esa relación. Aunque no fue la primera vez que Morejón y Estévez colaboraron, *El río de Martín Pérez* representa, para Morejón, el momento en que vino a entender la visión artística de Estévez. En un ensayo traducido por David Frye, Morejón describe el poemario: “its covers assembled from pressed cardboard with collections of scraps of diverse materials, all supported by an absolutely remarkable typographic discourse. This discourse is the product of the hand of an artist who seeks unceasingly and tends to his natural, unalienated relationship with his surroundings...” (37). Después de este momento, en que ella demuestra una comprensión del libro como objeto, cita al colofón que explica los materiales usados en la producción del poemario (lo cual exploraré en profundidad más adelante). La atención de Morejón a la materialidad de este libro en particular sugiere que hay algo esencial en la combinación de lo material y el contenido de *El río de Martín Pérez*. Es la fusión entre una “natural, unalienated relationship” con la naturaleza local y el contenido internacionalmente reconocido como “cubano” que produce un libro-objeto que proclama su propia cubanidad, una cubanidad legible para el mercado internacional.

Se puede ver esta proclamación de cubanidad en el colofón, ubicado al final del poemario. El poemario dice que se compone de:

papeles de estraza de distintos colores y gramajes, reciclados en la Papelera Cubana de Puentes Grandes, junto al Almendares de Juana Borrero, recortaría varia de papeles industriales desechados, de diversos colores, cordeles entintados cortesía del artista Jorge Luis Cristo, ramas aromáticas de canela, granos de maíz comprados en la antigua Plaza de Mercado y cosechadas junto al Pan de Matanzas, en el nacimiento del Río San Juan...

Es una práctica típica de Vigía de incorporar este tipo de información en sus libros, según Luis (“Vigía” 160). Él afirma que la composición de libros de Vigía con materiales locales y cubanos como “sand, kernels of corn, blades of wheat and grass, twigs, asphalt tiles, and local pebbles, among many other natural and human elements” crea libros arraigados en lo cubano (“Vigía” 160). Entonces, para Luis, el énfasis de Vigía en lo material es una manera de celebrar la cubanidad a través de la naturaleza.

Más que explorar lo cubano a través de lo material, este colofón también refleja las realidades del Período especial específicamente. Es importante notar que Ediciones Vigía no es un producto del Período especial, ya que fue establecido antes de la crisis, y Estévez continúa afirmando que su arte se basa en cuestiones estéticas no en una reflexión sobre la falta de recursos (Sklodowska 144). No obstante, su “arte de pobreza” basado en recortes, papeles desechados y materiales naturales refleja las precariedades de la crisis económica. Mientras que otras editoriales cubanas y algunas papelerías cerraron sus puertas y “the government newspaper *Granma* became a weekly publication rather than a daily in order to save paper. Newspapers, Bibles, and other thin-papered books became high-ticket items as replacement for toilet paper” (Gordy 167), Ediciones Vigía persistía (al menos parcialmente) debido a su habilidad de transformar materiales no deseables en libros artísticos. El colofón destaca esta flexibilidad a través de su énfasis en materiales accesibles como papeles de estraza reciclados, papeles industriales desechados y granos de maíz. Sklodowska advierte que no es prudente leer este énfasis en reciclar y reutilizar materiales disponibles desde una perspectiva norteamericana. Según ella, el proyecto no es un comentario directo al cambio climático o a la cultura del *throwaway* del Norte global. En Cuba, dice Sklodowska, los objetos cotidianos tienen vidas sociales más largas y experimentan más transformaciones que los objetos en el Norte global (140). Entonces, el proyecto de Vigía no es una crítica ni del exceso de consumo ni del cambio climático, sino es una expresión de maneras cubanas de consumir.

No obstante, es precisamente esta expresión de lo cubano que añade valor al poemario. Como explica Appadurai, es el movimiento de un objeto estético desde su *face-to-face* comunidad original a economías más grandes lo que define al arte turístico como un artículo de consumo (26). En el caso de *El río de Martín Pérez*, el poemario se mueve desde su contexto cubano, en el que hay ciertas maneras de consumir y reusar aceptadas, hacia un contexto internacional, específicamente hacia una biblioteca nortea-

americana. Durante el Período especial, surgió la tradición de arte de sobrevivencia (*survivalism*), en que varios objetos fueron rehechos para continuar siendo utilizados, como faroles contruidos de envases de vidrio y tubos de pasta de dientes (Sklodowska 138). Como afirma Sklodowska, el arte de sobrevivencia cubana se transformó en artículos coleccionables por parte de personas europeas y norteamericanas. Es decir, cuando estos objetos, considerados cotidianos en Cuba, se movieron desde este contexto original, empezaron a ser un arte vendible. El arte de sobrevivencia fue una manera de vender Cuba al mundo. Especialmente, en el imaginario norteamericano, Cuba era un país pobre y necesitado, con coches de 1957 todavía en las calles, y el arte de sobrevivencia fue relacionado a este imaginario. En este contexto, se puede ver *El río de Martín Pérez* como un objeto que mercantiliza la sobrevivencia. Sin embargo, Luis contesta esta interpretación de Vigía. Para él, el énfasis de Vigía en la materialidad de sus libros no es una herramienta de *marketing* sino una manera de producir el asombro y la apreciación de la cultura cubana (“Vigía” 160). No obstante, no se puede divorciar de manera tajante este énfasis de las fuerzas de un mercado internacional que percibe al arte cubano como arte de sobrevivencia.

Sin embargo, el colofón no sólo destaca los materiales cubanos usados en la producción del libro. El detalle de este colofón es impresionante, aún para Vigía. En vez de terminar con una descripción simple de lo que compone el poemario (los papeles de diversos colores, las ramas de canela o los cordeles entintados) el poemario trata de atribuir los materiales a lugares y artistas cubanos, como Juana Borrero o Jorge Luis Cristo. En el contexto del colofón, la creación de una herencia cubana para el poemario es una manera de enfatizar y celebrar la cultura cubana. Específicamente, su dedicación a lugares matanceros, como el Pan de Matanzas, una cima en esta provincia, y el Río de San Juan, un río matancero, evoca la historia radical de Cuba. Como explica Luis, Matanzas siempre ha sido un espacio periférico que desafía al centro (la Habana) (“Vigía” 155). Según él, Matanzas fue el centro de la cultura de la sacarocracia durante la larga época de la esclavitud cubana. Con la fortuna generada por la sangre de la esclavitud, Matanzas se convirtió en un centro literario y fue llamado “la Atenas de Cuba.” Sin embargo, esta ciudad enriquecida por la labor robada también devino un espacio de resistencia. Matanzas fue la ciudad de poetas afrodescendientes, como Plácido (1809-1844) y Juan Francisco Manzano (1797-1853), quienes desafiaron las altas esferas blancas del mundo literario a través de su poesía. Además, Matanzas fue el centro de la Conspiración de la Escalera, en que muchas personas esclavizadas, personas afrodescendientes libres y personas blancas fueron acusadas de insurrección contra la corona española (Luis, “Vigía” 157-8). Al proclamar su herencia matancera, Vigía abraza la compleja historia de esclavitud, la resistencia artística y la insurrección en Matanzas.

Esta historia deviene material no sólo en los intentos del colofón de proveer fuentes para sus materiales, sino también en los materiales en sí mismos. El colofón destaca que el libro se compone de papeles de estraza. Este tipo de papel se elabora con la pulpa de la caña de azúcar (Behar 2). Como el historiador Robert L. Paquette afirma en su estudio *Sugar is Made with Blood* (1988), la industria de la caña, con su centro en Matanzas, fue la piedra angular de la esclavitud en Cuba. La esclavitud cubana, centrada en las plantaciones de caña, era sumamente brutal. Testigos contemporáneos, como Domingo del Monte, estimaron que la tasa de mortalidad en las plantaciones cubanas iba de cinco a diez por ciento durante la década de 1830 (citado en Paquette 56). Como sugiere el título del libro mencionado de Paquette, el azúcar fue literalmente hecho con sangre. Una lectora de *El río de Martín Pérez* toca esta historia violenta. Con su atención a la historia de la esclavitud en Cuba, la materialidad del libro invoca no sólo una cubanidad general sino específicamente una cubanidad afro.

Con esta atención al espacio de Matanzas y a la historia del azúcar en Cuba, Vigía también llama la atención a la historia y producción artística de personas afrodescendientes en Cuba. Esta decisión de enfatizar la africanidad de Cuba también existe en la segunda parte del colofón en que relata las prácticas espirituales asociadas con la creación del libro: "... y ramas de Palo Vencedor cortadas por el yerbero osainista Héctor Alvarez, con el rito correspondiente y luego de pagar el derecho del monte, según la tradición de la santería cubana". En el contexto del Período especial en Cuba, este intento de rescatar las prácticas religiosas afrocubanas es un movimiento hacia lo radical. La santería (Regla de Ocha), y la práctica de religión en general, fue limitada después de la Revolución, y los practicantes de santería tenían que registrarse con el gobierno para hacer sus ritos (Sawyer 66). En 1991, durante el Período especial, el partido levantó su prohibición contra la religión y, en 1992, la constitución fue reformada para llamar Cuba un estado secular en vez de ateo (Marouan 57-8). La religión derivada de África tiene una historia larga y vibrante en Cuba, y ha sobrevivido desde su represión durante la época colonial, debido a su habilidad de organizar insurrecciones, hasta hoy.<sup>4</sup> Como explica Maha Marouan en su artículo sobre santería en el Período especial, este causó que quienes se dedicaban a la santería pudieran profesar su religión en voz alta (59). Moore añade que, durante el Período especial, era "...not uncommon to see initiates wandering the streets in sacred vestments..." (226). El poemario participa en la revitalización de las prácticas como monte o santería, a la vez que afirma la tradición como aspecto fundamental de la cultura cubana. El colofón la llama "santería cubana," una elección que proclama la cubanidad de la santería. Esta atención a las prácticas religiosas afrocubanas imbuye el

---

4. Una discusión más amplia de la historia de religiones africanas en Cuba se puede leer en *Los Orishas en Cuba* por Natalia Bolívar Aróstegui o *Flash of the Spirit: African and Afro-American Art & Philosophy* por Robert Farris Thompson.

poemario de una especie de ritualidad. Es decir, con ramas cortadas según los ritos de santería, el poemario deviene una representación física de la profesión de religiones afrocubanas y, por eso, celebra la expresión religiosa de personas afrodescendientes en Cuba.

Sin embargo, las prácticas religiosas afrocubanas, hechas visibles en la producción de este libro, también demuestra el cruce entre el deseo de turistas europeos y norteamericanos y la expresión individual afrocubana. En el caso de santería, como explica Marouan, el turismo significó una mercantilización de la religión en la que los turistas empezaron a consultar con babalaos, o sacerdotes de la Regla de Ifá quienes son exclusivamente hombres. Según Marouan, la preferencia del mercado turístico para babalaos ha desplazado los sacerdotes de santería, las practicantes de la Regla de Ocha (61-2). Además, la mercantilización de la religión causó un aumento en el número de practicantes blancos que ha llevado a los babalaos blancos a transformarse en la “cara” de la santería en Cuba (Marouan 63). Si bien no es mi intención sugerir que las únicas personas que pueden practicar la santería son personas de descendencia afro, es importante notar que fueron las personas afrocubanas quienes preservaron la religión durante las múltiples épocas de represión. A pesar de esto, cuando la santería empezó a ser aceptada, fueron las personas blancas quienes se aprovecharon de esta apertura (Marouan 64). De algún modo, con su énfasis en la santería, *El río de Martín Pérez* participa en la mercantilización de la religión afrocubana al crear una representación física y vendible de la santería.

Entonces, con atención a la materialidad *El río de Martín Pérez*, como un artículo de consumo, se puede ver no sólo como el libro ilumina el aumento del turismo y la mercantilización de la cultura cubana, sino también la mercantilización de la cultura afrocubana en especial. Esta mercantilización de la afrocubanidad existe en otras áreas de la cultura. Como demuestra Sawyer en su estudio de la raza en Cuba, después de la Revolución no todos los cubanos disfrutaron del aumento del turismo durante el Período especial. Los cubanos afrodescendientes no tenían el mismo nivel de acceso a trabajos lucrativos en el sector del turismo, como en los hoteles para turistas europeos y norteamericanos, como sus compatriotas blancos. Al mismo tiempo, como explica Moore, el arte, la danza, la música y la religión de personas afrodescendientes formaron una parte central de los *tourism packages* ofrecidos a turistas (226). Un antiguo oficial del gobierno, quien Sawyer ha entrevistado y traducido, explica el asunto claramente: “The administration, in its zeal to boost tourism and investment, has sought to cater to the tastes of European tourists and investors... That is, they have sought to make the country appear more ‘European’ and at the same time utilize Afro-Cuban culture as an extoic allure” (110). En este contexto, al mismo tiempo que *El río de Martín Pérez* trata de reclamar

y destacar la cultura afro en Cuba, también vende esta cultura a turistas. Por eso, hace visible una tensión central en la Cuba del Período especial: afirmar la cultura afro y hacer espectáculo de esta misma cultura a través del turismo.

### **“Río Martín Pérez, déjame cruzar”: Lectura de “El río de Martín Pérez”**

La materialidad del libro no es el único factor que lo hace un artículo de consumo. Como he señalado al principio de la sección anterior, es la combinación entre el contenido de Morejón, reconocido como cubano y afro, y la naturaleza física del libro que contribuye a la mercantilización del texto. Patrick Valentine ha dicho que el título de un libro forma parte de su historia material (xi); sin embargo, el título también forma parte del contenido de un libro. En el caso de *El río de Martín Pérez*, una examinación del título se conecta con un análisis del poema que da título al libro: “El río de Martín Pérez”. Este poema determina la estética de todo el libro, incluso su construcción física y su contenido también reflejan la tensión entre afirmar y vender la cultura afrocubana.

A partir de las investigaciones realizadas es posible notar que “El río de Martín Pérez” de Nancy Morejón apareció por primera vez en esta publicación con Ediciones Vigía. Apareció el año siguiente, 1997, en la revista *Litoral*.<sup>5</sup> En 2005, una traducción al inglés por David Frye fue publicada en *Callaloo* con el título “Río Martín Pérez” y algunas notas. De esta historia de la publicación es claro que el poema ha circulado en el mundo literario y tiene el estatus especial de poemas que aparecen en revistas literarias. Sin embargo, en estas revistas, el poema es solamente uno entre otros. En el poemario de Ediciones Vigía, “El río de Martín Pérez” es la atracción central. En este contexto, más que en *Litoral* o *Callaloo*, el poema contribuye a la mercantilización de su libro ya que es la clave de la venta de *El río de Martín Pérez*.

Las imágenes del poema crean el diseño del libro. La primera estrofa establece este modelo:

pero transcurren rastras y más rastras  
y hay ciclos y panelitos y autobuses  
bordados con un fango que forma un encaje republicano  
y una guagua con cintas de colores (7-10)

Estas imágenes informan el borde, un encaje republicano de fango y agua, de cada página. El poema entero es un gran desfile que forma este borde. El “Paso Superior” (13), los “yerberos/ con sombreros de picos” (18-9), “la estrella de la tarde” (26),

5. La versión del poema en *Litoral* tiene algunas diferencias tipográficas de la versión de *El río de Martín Pérez*. He incluido la transcripción del poema como aparece en este poemario para la referencia en el Apéndice.

y las “plumas de pavorreal,” todos pasan por el poema y por el río que enmarca las páginas del poemario. El poema sirve como marca para todos los otros poemas incluidos en la colección, aunque aparecen antes de “El río de Marín Pérez”, último poema de la colección. Además de servir como marca para leer los otros poemas, la cubierta del poemario representa la imagen central del poema: la hablante, probablemente una mujer afrodescendiente, al lado de un río, con la luz de una estrella de la tarde cayendo sobre su cuerpo. También, las hierbas mencionadas en el poema, “palo vencedor/ hierbamora y muralla” (24-5), aparecen en los trasfondos de la cubierta y todos los dibujos a toda plana en el libro. Por eso, se leen los otros poemas por la ventana de “El río de Marín Pérez” ya que sus imágenes informan cada página del poemario. Todo el poemario está enriquecido por la estética del poema, una estética definitivamente afrocubana.

Se puede ver esta estética afrocubana en la representación de religiones derivadas de África en el poema; en este, la hablante ve la procesión de creyentes de una religión afrocubana:

Pasan los ñáñigos con sus sacos gigantes  
cargados de bleo y verdolaga,  
palo vencedor,  
hierbamora y muralla. (22-25)

Como explica Frye en una nota al pie de su traducción, los ñáñigos (o Abakuá) son miembros de fraternidades secretas afrocubanas. Sin embargo, la tradición de los Abakuá representa más que fraternidad. En su introducción a la traducción de *La lengua sagrada de los ñáñigos* de Lydia Cabrera, Ivor L. Miller afirma que los secretos de los Abakuá incluyen ritos y rituales religiosos sincréticos, con elementos del catolicismo y la religión africana. Por eso, el poema describe una escena ritual o religiosa. Esta ritualidad existe a lo largo del poemario en su dimensión material. Por ejemplo, aún más que informar las ilustraciones del poemario, el palo vencedor mencionado en esta estrofa es una parte física del objeto; el colofón afirma que esta hierba fue usada en la creación del libro. Además, como he descrito anteriormente, el poemario entero deviene en objeto de ritual, ya que el colofón afirma que fue creado con ritos de santería. Debido a su preeminencia, como el poema que da título al poemario, “El río de Martín Pérez” determina la ritualidad del poemario con su atención a prácticas religiosas afrocubanas.

El secretismo de los Abakuá está reflejado en el río mismo, el cual está guardado como un secreto al que pocas personas pueden acceder. La hablante dice en el primer verso que está “a punto de perder un idioma.” La hablante no puede articular ni la experiencia de ver el río ni lo que ocurre después en el poema. Luego, la lengua de la hablante está “cortada en dos,” entonces, es físicamente imposible hablar del río (45). El río no aparece “en las cartografías, / ni en ningún mapamundi”, sino es el “río de

mi familia sudorosa/ y diezmada” (42-3; 46-7). El río no es accesible al público general, con sus cartografías o mapamundis, sino solo a un grupo más íntimo, a una familia. Sin embargo, esta familia invoca el sentido más amplio de la palabra. El río es un espacio en que la hablante no sólo puede llamar a sus antepasados sino a todos los difuntos afros del Caribe:

Allí necesito la risa de todos sus negros  
y todas sus negras,  
las heridas de Antonio Maceo,  
la flor punzó de Toussaint Louverture  
en el castillo de Joux  
y todo el parasol de Juan Gualberto Gómez. (55-60)

Aquí la hablante afirma que este río, pequeño, secreto, desconocido por todo el mundo, está conectado a todas las personas afro del Caribe, desde las personas sin nombre (“todos sus negros/ y todas sus negras”) hasta las figuras más conocidas de la historia afro de Haití y de Cuba (Antonio Maceo, Toussaint Louverture y Juan Gualberto Gómez). El poema propone una historia panafricana que aparte de incluir a este río y a esta hablante, también incorpora a “todos los negros/ y todas las negras” del Caribe.

La forma del poema también apoya la construcción de una historia afrocaribeña. Es líquida, en verso libre, como un río. Sus estrofas se expanden y se contraen como el flujo de agua. En una entrevista, Morejón menciona que: “When I’m talking about the sea and about waters, it is a very old thing that comes from the Bible up to now... I cannot deny that for us the ocean and the sea are somehow related with the transplantation of the African slaves to our region-- this is one of the most important connotations of the work” (en Feracho 987). Entonces, la forma del poema, que refleja el río de su nombre, también presenta la historia afro del Atlántico, desde los barcos negreros hasta la Crisis de balseros. El río de Martín Pérez fluye al Atlántico y el poema capta en su forma este flujo de agua, la que ha sido teñida por sangre.

Ya que este poema informa no sólo la estética del libro sino también la materialidad, el poemario es definitivamente un producto de la cultura afrocubana. La dedicación del poema a las religiones afrocubanas y a la historia afro del Caribe hace que el poemario entero tenga esta dedicación. La Cuba presentada en este poema no es neutra, blanca o *colorblind*, sino claramente afro. Por eso, la cubanidad presentada en el poemario tampoco es neutra. Tanto el poemario como el poema llama la atención de la lectora a la afrocubanidad y la celebran. Sin embargo, esta celebración ocurre en el contexto de la mercantilización del poemario. El contenido definitivamente afro forma parte de la atracción del libro. El “secreto” del río, debido al hecho de que el poema lo recuenta, se torna accesible a todos, como la cultura afrocubana, deviene vendible a través del poe-

mario. Como artefacto cultural del Período especial, “El río de Martín Pérez” participa en el proceso nacional de vender la afrocubanidad.

## Conclusiones

En última instancia, *El río de Martín Pérez y otros poemas* es solamente uno entre otros libros artísticos publicados por Ediciones Vigía durante el Período especial. Sin embargo, entre sus hojas de papel de estraza, las tensiones del Período especial se despliegan como el río que recorre todo el libro. Con atención a los rasgos materiales del libro, como sus papeles hechos de la caña de azúcar, su determinación de proveer orígenes cubanos para todos sus materiales y su énfasis en los rituales religiosos afrocubanos, su *performance* de cubanidad, específicamente la afrocubanidad, sale a la luz. Su contenido definitivamente afro también celebra la afrocubanidad y aprovecha la tolerancia cultural del Período especial. Como un objeto intercambiado por dinero, la biografía cultural de *El río de Martín Pérez* revela que fue un artículo de consumo, aunque hoy día vive en una carpeta en los Special Collections de la University of Notre Dame. Por eso, el poemario ilumina la mercantilización de la afrocubanidad en el ambiente turístico del Período especial.

Este ensayo expande nuestro entendimiento de cómo Vigía interactúa con la cubanidad y la economía de Cuba. Mientras que reconoce *El río de Martín Pérez* como un artículo de consumo, no pretende clasificar Vigía como un recuerdo producido en serie y vendido en un aeropuerto, sino que intenta sostener que la idea del libro como artículo de consumo puede iluminar las tensiones sociales del Período especial. Creo que este trabajo se puede aplicar a otras editoriales independientes y creadores de libros artísticos en América Latina para demostrar cómo la mercantilización y la cultura interactúan dentro de economías globales. El libro artístico toca muchas áreas de la cultura— las bellas artes, las artes populares, las artes literarias, la poesía social, etc. Un análisis más profundo del fenómeno nos permitirá ver cómo la literatura deviene física y revela las realidades materiales de las relaciones sociales.

## Apéndice: la transcripción de “El río de Martín Pérez” como aparece en el poemario

Casi a punto de perder un idioma,  
miro el río de Martín Pérez,  
minúscula corriente  
ante la cual quiero postrarme  
para alcanzar aires estables,

llegados del océano;  
pero transcurren rastras y más rastras  
y hay ciclos y panelitos y autobuses  
bordados con un fango que forma un encaje republicano  
y una guagua con cintas de colores  
como las chimeneas de Luyanó aullando  
contra las nubes vampiras del  
Paso Superior, Río Martín Pérez,  
vuelvo a mirarte  
para rescatar tus aguas pocas  
de un pasado en que sólo eras eso:  
agua que viene y va.

Pasan los yerberos  
con sombreros de picos,  
sombreros esmirriados por las luces del sol,  
sombreros de yarey sin raíces.  
Pasan los ñáñigos con sus sacos gigantes  
cargados de bleado y verdolaga,  
palo vencedor,  
hierbamora y muralla.

La estrella de la tarde  
cae sobre sus cuerpos negros  
como la noche se avecina.

A punto de enloquecer junto a ti  
estoy oliendo un fuego pordiosero  
plantado en el corazón de la manigua,  
como la irreverencia inoportuna  
en medio de tanta claridad  
y tanta agua pequeña  
abarcándolo todo sin devolvernos nada,  
arrastrando en su curso  
frágiles granos de maíz,  
cabezas huecas de carneros,  
plumas de pavorreal,  
ojos de gallos viudo  
y brebajes del cielo.

Río Martín Pérez que no apareces en las cartografías,  
ni en ningún mapamundi;  
río de mi pobreza líquida,  
río de mi fortuna sólida  
y de mi lengua cortada en dos;  
río de mi familia sudorosa  
y diezmada,

río de nuestras hambres  
y de nuestra intranquilidad.

Río Martín Pérez, déjame cruzar.  
Déjame llegar a Vertemati,  
al palacio yoruba que apenas tiene techo  
ni paredes. Sólo helechos transpirando en la humedad  
de las alturas.  
Allí necesito la risa de todos sus negros  
y todas sus negras,  
las heridas de Antonio Maceo,  
la flor punzó de Toussaint Louverture  
en el castillo de Joux  
y todo el parasol de Juan Gualberto Gómez.  
Yo necesito tu otra orilla  
en donde están seguramente todos mis sueños entamados;  
río de mis dolores y mis penas,  
río pequeñito como las historias de güijes  
que caben en mi dedo meñique.

Río de aguas ningunas  
que no estás ningún grabado de Durnford  
pero que te miran ciertos astros y todos los planetas.

Una guinea va alzando vuelo sobre un claro.

## Bibliografía citada

- Appadurai, Arjun. "Introduction: Commodities and the politics of value." *The Social Life of Things : Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge UP, 2013.
- Behar, Ruth, et al. *Handmade in Cuba : Rolando Estévez and the Beautiful Books of Ediciones Vigía*. University of Florida Press, 2020.
- Castro, Fidel. "Discurso pronunciado por Fidel Castro Ruz, Presidente de la República de Cuba, en la clausura del XVI Congreso de la CTC, celebrado en el teatro «Carlos Marx»." *Cuba.cu*, 28 Jan. 1990, [www.cuba.cu/gobierno/discursos/1990/esp/f280190e.html](http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1990/esp/f280190e.html).
- Chomsky, Aviva, et al. *The Cuba Reader: History, Culture, Politics*. Duke UP, 2019. *DeGruyter Books*, <https://doi-org.proxy.library.nd.edu/10.1515/9781478004561>.
- Constitution of the Republic of Cuba, 1992*. *CubaNet*, [www.cubanet.org/htdocs/ref/dis/const\\_92\\_e.htm](http://www.cubanet.org/htdocs/ref/dis/const_92_e.htm).

- Feracho, Lesley. "Morejón's Poetic "Persona": Representations of Pan-Caribbean Women." *Callaloo*, vol. 28, no.5, The John Hopkins UP, 2005, pp.977-989.
- Finzer, Erin S. "An Enchanting Exchange: The Gift Economy of Vigía Books." *Behar*, pp. 96-110.
- Garcia, Maria Cristina. "Hispanics in the United States." *Encyclopedia of Latin American History and Culture*, edited by Jay Kinsbruner and Erick D. Langer, 2nd ed., vol. 3, Charles Scribner's Sons, 2008, pp. 696-728. *Gale eBooks*, [link.gale.com/apps/doc/CX3078902799/GVRL?u=nd\\_ref&sid=bookmark-GVRL&xid=fa8467a7](http://link.gale.com/apps/doc/CX3078902799/GVRL?u=nd_ref&sid=bookmark-GVRL&xid=fa8467a7).
- Greenhill, Kelly M. "2. The 1994 Cuban Balseros Crisis and Its Historical Antecedents." *Weapons of Mass Migration: Forced Displacement, Coercion, and Foreign Policy*, Cornell UP, 2010, pp. 75-130. *DeGruyter Books*, <https://doi-org.proxy.library.nd.edu/10.7591/9780801458668-004>.
- Gordy, Katherine A. "'Sales + Economy + Efficiency = Revolution'?" *Living Ideology in Cuba: Socialism in Principle and Practice*, University of Michigan Press, 2015, pp. 157-91. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.7327764.10](http://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.7327764.10).
- Harvey, David. "Commodities and Exchange." *A Companion to Marx's Capital*, Verso, 2010, pp. 15-53.
- Heller, Ben. Personal interview. 29 Oct. 2021.
- Hosselkus, Erika. "Re: Question about how we acquire art books." Received by Alena Coleman, 1 Dec. 2021.
- Kopytoff, Igor. "The cultural biography of things: Commoditization as process." *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, edited and with an introduction by Arjun Appadurai, Cambridge UP, 2013, pp. 64-91.
- Luis, William. "The Politics of Aesthetics in the Poetry of Nancy Morejón." *Afro-Hispanic Review*, vol. 15, no. 1, 1996, pp.35-43.
- . "Vigía and the Cuban Nation." *Behar*, pp. 154-169.
- Marouan, Maha. "Santería in Cuba: contested issues at a time of transition." *Transition*, no. 125, Indiana UP, 2018, pp. 57-70. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/10.2979/transition.125.1.09](http://www.jstor.org/stable/10.2979/transition.125.1.09).
- Marx, Karl. *Capital: A Critique of Political Economy*. Translated by Samuel Moore and Edward Aveling, edited by Frederick Engels, vol. 1, Progress Publications, 1887. *Marxist .org*, [www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Capital-Volume-I.pdf](http://www.marxists.org/archive/marx/works/download/pdf/Capital-Volume-I.pdf).
- Miller, Ivor L. Introduction. *The Sacred Language of the Abakuá*, by Lydia Cabrera, edited and translated by Ivor L. Miller and P. González Gómez-Cásseres, with appendix by Victor Manfredi, UP of Mississippi, 2020, pp. xi-xxx. *ProjectMUSE*, [muse-jhu-edu.proxy.library.nd.edu/book/82553](http://muse-jhu-edu.proxy.library.nd.edu/book/82553).

Moore, Robin D. *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. University of Pittsburgh Press, 1997.

Morejón, Nancy. "El libro como objeto de arte: Muestras, exposiciones y un concierto." *Afro-Hispanic Review*, vol. 32, no. 2, 2012, pp. 185-6.

---. *El río de Martín Pérez y otros poemas*. Designed and edited by Rolando Jordán, Estévez, ej. 89, Ediciones Vigía, 1996.

---. "El río de Martín Pérez." *Litoral*, no. 215, pp. 198-200. *JSTOR*, <https://www.jstor.org/stable/43396037>.

---. "Estévez Always Walking on the Grass." *Behar*, pp.34-39.

---. "Río Martín Pérez." Translated by David L. Frye, *Callaloo*, vol. 28 no. 4, The Johns Hopkins UP, 2005, p. 928-930. *Project MUSE*, doi:10.1353/cal.2006.0027.

Paquette, Robert L. *Sugar Is Made with Blood: the Conspiracy of La Escalera and the Conflict Between Empires over Slavery in Cuba*. 1st ed., Wesleyan UP, distributed by Harper & Row, 1988.

Sawyer, Mark Q. *Racial Politics in Post-Revolutionary Cuba*. Cambridge UP, 2006.

Skłodowska, Elzbieta. "Between Wonder and Resonance: Ediciones Vigía and the Archives of the Special Period in Cuba." *Behar*, pp.137-153.

Valentine, Patrick M. *A Social History of Books and Libraries from Cuneiform to Bytes*. Scarecrow Press, 2012.