

**AGNIESZKA FLISEK**  
Uniwersytet Warszawski\*

## **Ideologema de la modernidad en el discurso de las vanguardias cubanas**

The Ideologeme of Modernity in the Discourse  
of Cuban Avant-garde Movements

### Abstract

Under the common denomination of Cuban avant-garde, the present article gathers texts of versatile subject matters and poetics: Regino Pedroso's "Salutación fraterna del taller mecánico" (1927), Manuel Navarro Luna's *Surco* (1928), Mariano Brull's *Poemas en menguante* (1928) and Ramón Guirao's *Bailadora de rumba* (1928). Nevertheless, all of them are characterised by the same avant-garde attitude consisting in searching for novelty and, above all, they reveal a similar "structure of feeling" (Williams 1977). The euphoria, proper for the first decades of independence (always controlled by the "the giant with seven-league boots") was replaced by confusion and disorientation experienced after the economic depression of 1920, disagreement with corruption, clientelism and other blights on the Republic's political life, and with the idea of modernity reduced to material progress. The article studies the ways in which modern avant-garde Cuban literature gains insights into objective factors of modernity. It also aims at explaining why Cuban avant-garde writers, instead of internalizing modern fantasies and dreams (Berman 1988), try to generate compensatory constructions which pretend to abolish them (Cros 1997).

\* Instytut Studiów Iberyjskich i Iberoamerykańskich Uniwersytetu Warszawskiego  
ul. Oboźna 8, 00-332 Warszawa  
e-mail: [a.flisek@uw.edu.pl](mailto:a.flisek@uw.edu.pl)

Es un lugar común de la crítica literaria cubana sostener que en la isla “apenas ha existido literatura de vanguardia” (Esténger 1950: 48), que, en todo caso, su carácter era meramente epigonal, pues ella no fue sino un “confuso (...) resumen (...) de los *ismos* europeos” (Vitier 1958: 318); que, con sus “minúsculas, (...) imágenes desaforadas, (...) jitanjáforas, (...) encabritamiento tipográfico, (...) deformación plástica” (Mañach 1944: 201) u otros intentos de innovación estética no menos “fútiles” y “vacíos” jamás llegó a superar la “meta abstracta del avance por el avance, de lo nuevo por lo nuevo” (Vitier 1958: 315); que, en tanto movimiento polémico, sucumbió “tan pronto como las conciencias creyeron hallar oportunidad real de expresión en lo político” (Mañach 1944: 201); en fin, que su vida era efímera y sus manifestaciones poéticas escasas, ya que cristalizó en un solo libro, *Surco* (1928) de Manuel Navarro Luna, para transitar casi en seguida hacia formas más poderosas: poesía pura, poesía social y poesía negra (Fernández Retamar 2009: 27–31).

Detenemos este flujo de definiciones cuestionadoras del vanguardismo isleño en un concepto que nos resulta especialmente sugerente, el de la poesía vanguardista cubana como “un consciente sentido de tránsito” (39). Su autor, Fernández Retamar, utiliza esta expresión únicamente para hacer referencia a la evolución interna de la serie literaria, es decir a lo que él considera una transformación del germen vanguardista en nuevas tendencias poéticas. Registremos este momento: entre los años 1927 y 1928, además del ya mencionado *Surco* (1928) de Navarro Luna que representaría la poesía de vanguardias “propriadamente dicha”, se publican: “Salutación fraterna al taller mecánico” (1927) de Regino Pedroso, *Poemas en menguante* (1928) de Mariano Brull y “Bailadora de rumba” (1928) de Ramón Guirao<sup>1</sup>, que inician, respectivamente, la poesía social, la poesía pura

<sup>1</sup> “Salutación fraterna al taller mecánico” apareció el 30 de octubre de 1927 en el Suplemento Literario del número 95(302) del *Diario de la Marina* (en lo que sigue Pedroso 1927: 34), acompañado de otros poemas (“Parábolas”, “La oración inútil”, “Perro mío, fiel perro”, “Parábola de la justicia”, “El ídolo roto”, “Eternidad”, “El árbol fraterno”, “Parábola del milagro imposible”, “Los conquistadores”, “El retorno infable”) y de la “Semblanza crítica de Regino Pedroso” por Rubén Martínez Villena; posteriormente fue publicado en el número 2 de la revista matancera *Atuei*, en diciembre de 1927, y recogido en el primer tomo de poemas de Pedroso, *Nosotros* (La Habana, Editorial Trópico) de 1933. *Poemas en menguante*, el primer libro de Mariano Brull, fue publicado por Impr. Le Moil & Pascaly de París en 1928 (en lo que sigue Brull 2001). El mismo año vio luz en la Editorial “El Arte” de Manzanillo *Surco* de Manuel Navarro Luna (en adelante citaremos por esta edición) y “Bailadora de rumba” de Ramón Guirao, que fue publicada el 8 de abril en el Suplemento Literario del *Diario de la Marina* y luego, el 30 de septiembre, en el número 26 de *1928. revista de avance* (en lo que sigue Guirao 1928: 241).

y la poesía negra. Si bien Fernández Retamar considera las tres últimas publicaciones como momentos de superación de la poética vanguardista<sup>2</sup>, lo cierto es que todas ellas adoptan la misma actitud de búsqueda de lo nuevo, que –según Regino E. Boti, uno de los primeros analistas de la “nueva poesía” cubana– es el “común denominador” de la “vanguardia lírica [que] envuelve diversidad de focos convergentes” (1928: 25); asimismo todas ellas articulan lo que Raymond Williams (2000) denomina “estructura de sentimiento” contemporánea.

El concepto williamsiano nos permite sacar la poesía vanguardista de la zona de experiencia del juego frívolo, lucidez, libertad creativa o belleza intelectual, a la que fue confinada, para devolverla al discurso social, al que pertenece como miembro de pleno derecho. Sin embargo, no por ello la leeremos como una “evidencia secundaria de relaciones económicas y sociales” o como un “epifenómeno de (...) creencias sistemáticas –“concepciones del mundo” o “ideologías”– (Williams 2000: 154), aunque los críticos e historiadores de las vanguardias cubanas (Fernández Retamar 1954, Ripoll 1968, Cairo 1978, entre otros) insisten en que fue el movimiento revolucionario, constituido ante todo por el Grupo Minorista (1921–1927) y la *revista de avance* (1927–1930), nacido del desencanto frente a la inercia que sufre la República en las primeras décadas de su existencia, el que confiere al proceso cultural “una dimensión nacionalista, antidictatorial y antiimperialista, y [el que] expresa parte importante de la perspectiva que asumen los diferentes grupos de vanguardia” (Pizarro 2004: 119–120), comprometiendo algunos de ellos en sus objetivos (poesía social), en otros, en cambio, provocando una actitud de resguardo estético (poesía pura) (Vitier 1956, en línea)<sup>3</sup>.

Al sesgo pero no en contra de estas lecturas de la poesía vanguardista cubana como derivación de ideologías determinadas, preferimos interpretarla, siguiendo a Raymond Williams, como una textualidad que hace emerger la estructura del sentir que organiza valores y sentidos de modo presistemático y los capta en el momento de su emergencia, antes de que cristalicen en convenciones, prácticas y géneros (Williams 2000: 154). Y, precisamente, en tanto una re-producción de una “experiencia social *en proceso*”, [de] “los significados y valores tal como eran vividos y sentidos activamente” (155), los poemas vanguardistas aparecen como respuestas racionales y emocionales, respuestas privadas e incluso aislantes en algunos casos, idiosincráticas en otros, a las encrucijadas de la modernidad.

Aquí es donde giramos la noción de “consciente sentido de tránsito”, con la que Fernández Retamar definió la vanguardia cubana, hacia la red semiótica que nos interesa. Los poemas que constituyen el objeto de este análisis son un “consciente sentido de tránsito”

<sup>2</sup> Compartimos el planteamiento de Excilia Saldaña que, si bien sigue la tipología de Fernández Retamar, considera *Surco*, “Salutación fraterna al taller mecánico”, *Poemas en menguante* y “Bailadora de rumba” como primeras manifestaciones de cuatro tipos de vanguardismos diferentes (1971[48]: 4).

<sup>3</sup> En otras palabras, la vanguardia estética en Cuba iría a la zaga o, si se quiere, sería una mera consecuencia de la vanguardia política. Pues, a diferencia de la mayoría los “ismos” latinoamericanos, interesados menos en la transformación del mundo que en la innovación de las formas literarias, el minorismo –cuyo acto fundador fue la Protesta de los Trece (18.03.1923) llevada a cabo en contra de la corrupción del gobierno de Alfredo Zayas (cf. Cairo 1978: 116)– era, antes que nada, un movimiento intelectual que nucleó la resistencia política al zayismo venal primero, a la dictadura de Machado después y al imperialismo norteamericano siempre. En el caso del minorismo, la rebelión contra las formas trilladas, el antiacademismo, la lucha por la renovación de la cultura cubana no iban a la par sino que estaban indisolublemente unidos a su compromiso con la realidad política y social de Cuba y de América Latina.

en tanto que —y seguimos al sociocrítico Edmond Cros— “transcriben tomas de conciencia, remiten a una vivencia y a una imaginación colectiva, o sea a la manera como los factores objetivos de la modernidad (...) han sido interiorizados o compensados por unas construcciones que pretenden abolirlos” (1997: 132).

¿Cuáles son estos factores objetivos de la modernidad cubana, que los poemas representativos de las distintas tendencias vanguardistas interiorizan o, al contrario, frente a los cuales levantan construcciones compensatorias?

En primer lugar, es el proceso de industrialización que en este país que no existe sin azúcar afectó zonas rurales antes que ciudades, donde el central norteamericano, ese “Gigantesco acorazado/que va extendiendo su imperio/y edifica un cementerio/con las ruinas del pasado” —como lamenta Agustín Acosta en *La zafra* (1926: 12)— termina por desplazar al ingenio, el anterior atalaya de la modernidad<sup>4</sup>, convirtiéndose en un símbolo del poder omnímodo y totalizador de la sociedad cubana. Evidentemente, la modernidad de la isla se levanta sobre esta nueva extensión del capitalismo que es el imperialismo clásico, lo cual conlleva la integración total y definitiva de Cuba —al igual que del resto del subcontinente— en el comercio internacional como proveedora de materias primas (por no decir de la materia prima única) y una ausencia casi absoluta de un mercado nacional verdadero, pues los cubanos mejor situados en las tramas del poder, de las finanzas, del negocio azucarero o del tabaco reintegran sus beneficios no en el sector de la producción industrial sino en la importación de bienes de consumo. De hecho, el confort, el lujo, la cultura material y del ocio en la Cuba republicana son los indicios más importantes del desarrollo y del progreso, casi la única modernidad que el país parece necesitar (cf. Núñez Vega 2011: 14).

Otro de los factores históricos que afectan la imaginación social e inciden fuertemente en las representaciones culturales del periodo es la formación (reciente) del Estado nacional que levanta estructuras burocráticas poderosas, aunque incapaces de disfrazar la debilidad de los gobiernos dependientes de la voluntad estadounidense<sup>5</sup>. Para la oligarquía blanca criolla, responsable de la organización de la I República, la modernización y la racionalización asegura el orden de la dominación, en tanto que supone para las clases y etnias subalternas metas a alcanzar: un cambio de medio social o de hábitat, una transformación de condiciones de vida, valores, cohesiones (Núñez Vega 2011: 103–104). La frustración de estas expectativas sociales y nacionales genera intensas luchas políticas que van de las protestas antimperialistas, las reivindicaciones étnicas y sociales, las luchas por la reforma universitaria, a los enfrentamientos con presidentes venales primero y dictadores venales y sanguinarios después. Todo ello dentro del marco de la urbanización creciente, la emergencia y expresión en organizaciones políticas del proletariado, fenómenos que en su totalidad afectan las prácticas y las producciones culturales.

<sup>4</sup> Según Benítez Rojo, en el siglo XIX la sacarocracia cubana sostenía que el Ingenio era un agente de la modernización y la civilización, el que revolucionó la campaña criolla, el que proveía a la patria de “vida, orden e industria”, el que despertó “con su canto tecnológico el lánguido sueño precapitalista de la campaña criolla” (1989: 108).

<sup>5</sup> He aquí el testimonio lírico del líder del Grupo Minorista, Rubén Martínez Villena: “¿Adónde vamos todos en brutal extravío,/sino a la Enmienda Platt y a la bota del Tío?”. Los versos pertenecen al poema titulado “Mensaje lírico-cívico”, fechado en 1923 (Martínez Villena 1978: 138-143).

Sin embargo, el término modernidad no refiere únicamente a los procesos políticos, sociales y económicos de un periodo determinado. De hecho, para los fines del presente trabajo, debemos conceptualizarla como ideologema, en un principio tal como lo entiende Marc Angenot, es decir como “máxima” o “principio regulador subyacente a los discursos sociales a los cuales confiere autoridad y coherencia” (1982, en línea). El ideologema está ausente de los enunciados, porque no requiere demostración, pero es su componente activo que circunscribe un campo de validez, organizándose “en torno a unas dominantes semánticas y a una serie de valores que fluctúan según las circunstancias históricas” (Cros 1997: 122). El ideologema, precisa Cros, en tanto “un microsistema discursivo complejo” no es reductible a una noción dada, más bien actúa como un “conmutador” o una “placa giratoria, produc[iendo] una total labilidad de los campos de nociones” (123).

El ideologema de la modernidad se ve especialmente afectado por este tipo de tensiones nocionales. “Transformación, crisis, velocidad, novedad, fragmentación, tiempos diferentes y coexistentes, ciencia y progreso, utopías, tecnologías, medios masivos de comunicación, urbanización, democratización, anarquismo, racionalización, subjetivación”: entre los términos que Adriana Rodríguez Pérsico (2010: 11) propone para una descripción densa de la modernidad, desde luego es la novedad –entendida como una ruptura radical con el pasado– el sema por el que esta se ve esencialmente connotada (cf. Cros 1997: 131) y el que, por otro lado, incide de modo especial en la construcción del discurso vanguardista<sup>6</sup>.

Sin embargo, aun siendo un criterio axiológico básico y dominante tanto en la praxis artística como en la teorización estética, la novedad no ha dejado de ser para los vanguardistas cubanos un concepto problemático. Así por ejemplo, en una serie de tres artículos publicados en los tres primeros números de la *revista de avance*<sup>7</sup>, Jorge Mañach sostiene que las vanguardias en su fase de “tormenta e ímpetu”, aquellas encabezadas por “Marinetti, Picasso, Max Jacob”, se caracterizaron por una verdadera “furia de novedad”, que sin embargo no fue sino una “mera actitud de reacción o de discrepancia” (Mañach 1927a: 3), por cuanto redimía de la rutina, a la vez que esquivaba una definición precisa: la mayoría de los manifiestos recurrían a “puras negaciones o simples sugerencias positivas” (Mañach 1927a: 3). De ahí que, para conceptualizar el propio “vanguardismo”<sup>8</sup>, antes que nada hay

<sup>6</sup> Por supuesto, tampoco para las vanguardias la novedad es un valor autotético, un valor *per se*, sino que debe su potencial positivo a los valores que la acompañan. Según explica Tadeusz Szkotul, los vanguardistas en primer lugar focalizan la novedad como originalidad, como manifestación de las capacidades creativas del artista, y esta se vincula estrechamente con la libertad: “El creador, al romper con las normas artísticas trilladas, ensancha las fronteras de la moralidad vigente e introduce en el circuito de la cultura nuevos discursos sociales, sobre todo la idea del cambio, sin la cual las transformaciones en la estructura social y económica al menos se habrán ralentizado”. La novedad es inseparable también de la tradición, “a la que tiene que resistir, con la que lucha sin pausa, pero a la que por lo mismo revive y enriquece, escudriñando motivos por ella olvidados” (Szkotul 1999: 282–283).

<sup>7</sup> “Vanguardismo” (1[1], 15.03.1927: 2–3), “Vanguardismo. La fisonomía de las épocas” 1[2], 30.03.1927: 18–20) y “Vanguardismo. El imperativo temporal” (1[3], 15.04.1927: 42–44). En el presente artículo citados como: Mañach 1927a, 1927b, 1927c.

<sup>8</sup> Mañach entiende el vanguardismo como un verdadero movimiento, un “éxito de la acción”, frente a las “vanguardias” que no eran sino “proposiciones”, “tanteos”, “entusiasmos apostólicos y aislados” (Mañach 1927a: 2).

que precisar el significado del término “novedad”: “¿(...) que tipo de novedad es ésta? ¿Novedad absoluta, relativa? ¿Novedad de esencia o de formas? ¿Qué cosa es en fin de cuentas lo nuevo?” (Mañach 1927a: 3).

Mañach, en primer lugar, hace una apuesta por la unidad del arte nuevo y la juventud que se opone a la vieja y conservadora convicción “nihil novum sub sole” de los “*pompieri* y académicos” quienes preguntan “desesperadamente: »¿Por qué ha de haber novedad en el arte, que es eterno; en la sensibilidad, que está siempre hecha de los mismos sentidos, de los mismos nervios?»” (Mañach 1927c: 42). Contradiendo la opinión de Ortega y Gasset, según la cual entre los partidarios del “nuevo estilo” predominaba la consideración del arte como un juego intranscendente<sup>9</sup>, Mañach atribuye a los vanguardistas un sentido casi kantiano del deber: el de asumir el “imperativo categórico del tiempo”. La “obligación del hombre de espíritu creador [es] marchar con su época”, sostiene, de ser “representativo (...) hasta en sus inconformidades” (Mañach 1927b: 20). Pues, el imperativo que debe sentir “el pensador, el artista, el obrero intelectual” de traducir “el ritmo y las preocupaciones de su actualidad” (Mañach 1927c: 44), no le impide estar en desacuerdo con “determinadas doctrinas o actitudes privadas” (Mañach 1927b: 19). Mañach trae a colación el ejemplo de Vigny, “romántico por excelencia”, “poeta muy de su hora”, que, sin embargo, detestaba “el sordo egoísmo de la burguesía maquinista que la Revolución Industrial endiosó” (Mañach 1927b: 20). Así también los “nuevos” de ahora pueden “vibrar al unísono con la cadencia más honda y más amplia de la época y, no obstante, o tal vez por eso mismo, mantenerse sordo[s] a ciertas fanfarrias incidentales” (Mañach 1927b: 19).

En este sentido Mañach coincide con César Vallejo quien, en el artículo “Poesía nueva”, que apareció el 15 de agosto de 1927 en el número 9 de la misma *revista de avance*<sup>10</sup>, manifiesta una franca oposición a la ideología de lo nuevo y distingue entre la mera modernolatría que llena la boca de los poetas con “palabras flamantes”, referentes a las “ciencias e industrias contemporáneas”, y la verdadera sensibilidad moderna:

Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna —insiste Vallejo— han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad (...), han de despertar nuevos templos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones y densificando el amor; la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida se aviva. Esta es la cultura verdadera que da el progreso; este es el único sentido estético ... (Vallejo 1927: 225)

Creemos que “Salutación fraterna al taller mecánico”, *Poemas en menguante*, “Bailadora de rumba” y *Surco* tienen la osadía de ofrecer todos los flancos de una sensibilidad nueva sin ser al mismo tiempo elogios acrílicos o, como las llama Marshall Berman, “pastorales modernas”: visiones bucólicas que proclaman una afinidad natural entre la modernización material y espiritual (1989: 132). Y sí prescinden de serlas no es porque la modernidad

<sup>9</sup> “Ser artista es no tomar en serio al hombre tan serio que somos cuando no somos artistas. [...] Si cabe decir que el arte salva al hombre, es sólo porque le salva de la seriedad de la vida y suscita en él inesperada puericia” (Ortega y Gasset 2004: 87 y 89).

<sup>10</sup> Como explican los redactores avanzistas, se trata de una reimpresión del artículo originalmente publicado en la “fraterna revista *Amauta* de Lima”, aunque en realidad “Poesía nueva” apareció por primera vez en el primero de apenas dos números de la revista *Favorables París Poema*, editada por Vallejo y Juan Larrea en París (cf. Schwartz 1991: 44).

en Cuba fuera únicamente materia de sueños, fantasías y espejismos con los que, a falta de materiales de la modernización política y económica, solían nutrirse los intelectuales y artistas de la periferia subdesarrollada, de creerle a León Trotsky<sup>11</sup> o al propio Berman<sup>12</sup>.

De la intensidad de la vida urbana, de la velocidad de los automóviles, de los triunfos de la decoración y del diseño arquitectónico, del ritmo febril de las multitudes, de toda esa experiencia de la modernidad que modificaba la percepción del hábitat y los hábitos cotidianos, también eran partícipes los cubanos, sobre todo los habaneros, si bien algunos de ellos, una minoría, se limitaron a identificarla con las prácticas de lujo, el confort y los bienes de consumo importados junto con el *american way of life*, y otros, la mayoría, contemplaban con los baudelairianos ojos “abiertos como puertas cocheras” —y siempre desde la perspectiva de la vereda— los alcances del progreso tecnológico, “las grandes avenidas, espléndidos edificios, magníficos paseos, suntuosos clubs y hermosísimos repartos”, como describe Emilio Roig La Habana moderna (1939: 10); y otros más, una mayoría aun más grande, asistía, como el viejo Usebio Cué de *¡Ecué-Yamba-O!*, “con una suerte de espanto admirativo, a las conquistas de espacio realizadas” por los centrales azucareros norteamericanos, esos “hongo(s) de acero, palastro y concreto” que crecían “sobre las ruinas de trapiches antiguos” (Carpentier 1933: 9).

Pero ni los “gigantescos acorazados” de los centrales que “extienden su imperio” sobre la campiña cubana, ni los íconos de la modernidad que inundan las áreas urbanas se convierten en objetos de culto de los poetas vanguardistas. Escasos poemas, como “Salutación fraterna” de Pedroso o “El regreso”, “Glaucoma” y “Estación terminal” del tomo *Surco* de Navarro Luna registran los logros de la tecnología. Y es difícil, en todo caso, considerarlos manifiestos del urbanismo o utopías futuristas de la modernización. “El regreso” recuerda más bien la poesía *Pau Brasil* (1925) de Oswald de Andrade, donde, como apunta Jorge Schwartz, la iconografía industrial de la megalópolis paulista sufre una suerte de “tropicalización”, como si la cultura del ocio meridional corroyera la civilización del progreso<sup>13</sup>. Así también en “El regreso”, de Navarro Luna, La Habana pierde su ritmo citadino y los artefactos de la modernidad (tren, postes de teléfono, hilos eléctricos), bañados por el aguacero tropical, dejan de ser símbolos del salto civilizatorio. Gracias al uso

<sup>11</sup> Muy perspicaz, afirma Trotsky en *Literatura y revolución* (1924) que el futurismo que glorifica la tecnología moderna no nació precisamente en los países donde la industria había alcanzado su auge (Estados Unidos, Inglaterra o Alemania), sino que fue lanzado por los escritores de los países menos desarrollados, Rusia e Italia. Es decir, los textos vanguardistas no serían simplemente productos del avance económico, industrial o tecnológico, sino que el vanguardismo progresista encontraría un suelo aún más fértil en la periferia donde el deseo de lo nuevo es más fuerte que las condiciones objetivas de la modernidad: “los países atrasados, que no destacaban por una cultura particular, reflejaban con mayor brillo y fuerza en sus ideologías las realizaciones de los países avanzados” (Trotsky 2002, en línea).

<sup>12</sup> Siguiendo la tesis de Trotsky, Berman distingue dos tipos del modernismos (como denomina el autor estadounidense toda la producción simbólica que refleja — o resiste — los procesos de modernización económica, política y social): el de los países avanzados y el que llama “modernismo del subdesarrollo” que nació en Rusia en el siglo XIX como respuesta a su “modernización truncada y sesgada” y que se ha extendido en los países del llamado Tercer Mundo. Este modernismo, carente de una verdadera realidad modernizada de la que pudiese sacar energías, “se ve obligado a basarse en fantasías y sueños de modernidad, nutrirse de la intimidad con espejismos y fantasmas y de la lucha contra ellos” (1989: 239).

<sup>13</sup> El escenario urbano de “Rascacielos/Fords/Viaductos/” queda enmarcado en silencio y aroma de café (“Atelier”) — y el frío constructivismo, la áspera geometría de metal y cemento — “Obuses de ascensores, cubos de rascacielos” — es contrastada irónicamente con “la sabia pereza solar” (“Manifiesto de la poesía Pau Brasil”; Schwartz 1991: 43).

abundante de la personificación, la seca geometría de sus formas se suaviza, se corporiza en la figura de una amante sensual y sensitiva: “mi ciudad (...) / con su cabellera / de hilos eléctricos / mojada todavía / me estrecha fuertemente contra su pecho / y me acaricia con los dedos / de sus calles” (Navarro Luna 1928: 103–104).

Si en “El regreso” la urbe tecnificada se humaniza hasta el punto de hacerse sentir su inmediatez corporal, en “Glaucoma” el ser humano es reificado al devenir una máquina, una máquina averiada. El poema es protagonizado por un cuerpo impersonal, una “corporalidad desnuda” (Dussel 1988: 369), que, al fundirse “las bombillas eléctricas de sus ojos”, ha perdido su único valor, su única razón de ser, la capacidad para el trabajo<sup>14</sup>: “con las agujas de los dedos / enhebrados de sombra / pincha la epidermis de las paredes / o surge la ropa de las sillas”. Y sin embargo, la sociedad capitalista no dejará de pasarle la cuenta a quien ahora no es sino su desecho: su cronometría y su gasto existencial son medidos por “el contador en el cuarto de su cuerpo / [que] sigue / marcando diariamente / los 24 Kw s / de las horas” (Navarro Luna 1928: 99–100).

Navarro Luna parece haber comprendido, como Max Weber, que la tecnología y la organización social moderna “determina la vida de todos los individuos nacidos dentro del mecanismo (...) con una fuerza inexorable” (Weber 1976: 146). En “Estación terminal” el tren, este gran símbolo del progreso, de la velocidad, movimiento y energía de la vida moderna, se paraliza en la estación terminal, convirtiéndose apenas en una imagen de la desigualdad económica, de la sociedad fuertemente dividida en compartimentos estancos que ni siquiera la muerte es capaz de igualar:

En ella  
 tomamos  
 el pasaje  
     de primera  
     o de última clase  
 los nichos son los PULLMAN (...)  
 En ellos van  
     los ricos  
     los que pueden  
     los privilegiados  
 Los otros pasajeros  
 viajan siempre en los carros de tercera  
     o en el de carga  
 que es la fosa común.

(Navarro Luna 1928: 95–96)

La escritura en *Surco* renuncia a los moldes estrófico y a la rima, altera la tradicional disposición tipográfica, tantea las posibilidades acústicas de la palabra, y, en la mayoría de los poemas, se proyecta hacia la desrealización, la tentación del abismo y de la muerte. Sus

<sup>14</sup> “El trabajador es «el otro» que el capital, pero en cuanto residuo viviente de un modo de producción anterior disuelto se encuentra siendo sólo un cuerpo (brazos, cerebro, capacidad de trabajo) desnudo de todo objeto: pobreza absoluta” (Dussel 1988: 369).

visiones oníricas y atroces traducen a la par la angustia existencial y el malestar social, captan el tono de la época, de un presente miserable aunque cubierto de oropeles de grandeza material, tras el cual el yo no puede imaginar un futuro abierto.

En contraposición al absurdo negativo de esta vanguardia pesimista que no cesa de decir, convulsa y angustiosamente, el sinsentido de la existencia y la sinrazón del mundo, el hablante de “Salutación fraterna al taller mecánico” sí se cree capaz de emanciparse de ataduras y constreñimientos del presente y abrir una proyección al futuro. El poema de Pedroso, como subraya Salvador Bueno, “estrena una expresión nueva en la literatura cubana, la expresión de una clase social que hasta aquel momento estaba excluida de las letras cubanas, es decir la de la clase obrera” (2004: VI).

Ahora bien, esta poesía social o proletaria, nace llena de imagen vanguardista. “Tensión violenta del esfuerzo muscular/lengua de acero (...) Oh, taller, férreo ovario de producción!/Jadeas como un gran tórax que se cansa” (Pedroso 1927: 34): en la inicial descripción del taller mecánico, hecha en la orteguiana “álgebra superior de metáforas”, la máquina es exaltada como fuente de energía natural, como un ser vivo.

Pero el recurso a la animización o humanización de la materia muerta, que en toda poesía de vanguardias corresponde al intento de suprimir las contradicciones entre civilización y naturaleza (cf. Balcerzan 2000: 36–37), acá es puesto al desnudo, es decir tematizado precisamente en tanto procedimiento, “tema de moda del momento/para geométrico cubismo”, “poemas estridentistas”, “ultraístas imágenes de transmisiones y poleas”. En cambio, el hablante de “Salutación fraterna...” usa esta “tradición de la vanguardia”, su imaginario y su materia formal, para decir lo acuciante. Pues, este poema que linda con el panfleto y la denuncia, a diferencia de sus congéneres cubistas, estridentistas y ultraístas, no se detiene en proyectar un mundo autónomo de máquinas donde toda presencia humana parece superflua, al contrario, inserta en la escenografía de la fábrica la figura del hombre, el verdadero protagonista: “Son tus hijos, los tristes,/que angustiados trabajan, trabajan, trabajan/en un esfuerzo fértil de músculos y nervios;/pero estéril al sueño de gestas libertarias”. Con palabra rotunda, exaltada, sacudida de emoción, tensa en el esfuerzo de ser escuchada por muchos oídos, el poema convierte el canto al taller mecánico en su acusación: “resonante de fiebre creadora”, “esclavo del Progreso”, el taller es exponente del sistema alienante actual, oye a los trabajadores “que gritan sus angustias (...) como a cosas mecánicas”.

Y, sin embargo, a pesar del odio que siente por sus “engranajes y válvulas”, “por el ritmo intenso [que] ahogaba [su] ritmo interno”, el hablante encuentra la razón de ser de la máquina como portadora de un futuro mejor. En una aproximación a Mayakovski y al futurismo ruso —proporcional al alejamiento de Marinetti y el futurismo italiano<sup>15</sup>— Pedroso concibe la fábrica, no como un adelanto técnico, sino humanizada (“templo de amor, de fe, de intensos anhelos ideológicos y comunión de razas”), como centro de la transformación social: “eres la entraña cósmica que incubas el mañana” (Pedroso 1927: 34).

Pedroso, poeta-trabajador, que, como escribió Rubén Martínez Villena, nos entregó en “Salutación fraterna...” “el ritmo de su trabajo de herrero” (1927: 34), en tanto obrero de la palabra, está atento sobre todo a su sentido inmediato, a la palabra viva a la que cree capaz de derribar los muros de contención entre el arte y la vida: la poesía y el taller se aúnan en la tarea colectiva de fabricar el futuro.

<sup>15</sup> En este sentido discrepamos de Rodríguez Rivera quien consideró “Salutación fraterna” “una peculiar e izquierdista apropiación del futurismo italiano” (1995: 75).

A diferencia de la activa –y combativa– contemporaneidad de “Salutación fraterna...”, contemporaneidad cargada de un futuro promisorio, *Poemas en menguante* es una poesía de despegue, sin historia, sin condicionamientos y, en apariencia, totalmente reacia a los estímulos de la civilización moderna. Al mismo tiempo, sin embargo, y al igual que los textos de Navarro Luna y Pedroso, los poemas de Brull encarnan una conciencia plenamente moderna, una conciencia poética que busca las posibilidades de ser de la poesía en una civilización comercializada y tecnificada, y las encuentra en el mayor alejamiento posible de la banalidad del mundo real, de lo circunstancial, de lo anecdótico, de lo sentimental (“Río abajo de mi vida/¡tan turbio de tanto huir!”, Brull 2001: 47), en un viaje ascensional a la esfera del misterio no revestido de ninguna trascendencia, un misterio que no es sino el que producen las fuerzas mágicas del propio lenguaje.

Huía en el huir de mi mirada:  
-aire en el aire, agua en el agua-  
desaparecido

en la orilla más clara del silencio:  
¡todo arriba! En la paz fragosa y agria.

(Cielo inconcluso. El aire sin contornos.

Todo el paisaje. Lejos. Cerca.

El día en todas partes).

Oreado de pétrea soledad

Cristal deshecho de silencio helado

Cerca de lo distante: penetraba

Ya lejos de lo lejos para siempre.

(“Allá arriba”, Brull 2001: 46)

El sujeto-contemplador del mundo pretende escapar “allá arriba”, donde reina la claridad y el silencio. Para lograrlo, debe librar un combate: su paz es “fragosa y agria”, su soledad es “pétrea”<sup>16</sup>. El paisaje es captado en su esencia lírica, trazado en un estilo casi telegráfico –por lo elíptico y asindético–, hecho de sustantivos abstractos o de los que denotan lo inconmensurable (“paz”, “soledad”, “silencio”, “aire”, “cielo”, “agua”). Sus dimensiones y coordenadas espaciales se vuelven ambiguas (“Todo el paisaje. Lejos. Cerca”, “cerca de lo distante: penetraba ya lejos de lo lejos para siempre”), los objetos pierden contornos, el interior y el exterior, el continente y el contenido dejan de tener un límite preciso, se abisman (“aire en el aire, agua en el agua”). Más aun, en este viaje hacia las alturas de lo infinito (“cielo inconcluso”) también se difumina la oposición sujeto cognoscente — objeto de conocimiento, el yo parece desdibujarse en lo contemplado: “Huía en el huir de mi mirada”.

*Poemas en menguante*, ansiosos de la pureza de lo inasible, no pueden sino ser ciegos a los problemas objetivos de la modernidad. Registran en cambio la experiencia objetivizada de una conciencia<sup>17</sup> que es como la semilla de una quietud que se alcanzará en un porvenir indeterminado, el germen de un estado de perfección hacia el que se proyecta la intención intrínseca de estos versos.

<sup>16</sup> El valor del adjetivo “pétreo” se aclara en el poema “Piedra –muñón de alas–” (Brull 2001: 56) como imposibilidad de volar (cf. Videla de Rivero 2011: 98).

<sup>17</sup> Robert Langbaum, en *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition* (1957), define el discurso lírico moderno como registro de la vivencia objetivizada de una conciencia. No se trata, sin embargo, de recrear en el poema una vivencia biográfica anterior, sino de ver el texto poético como un acontecer, un drama de la conciencia que busca, que recuerda que enfrenta las circunstancias cambiantes. El texto entrega al lector experiencias antes que afirmaciones, ideas destiladas de la experiencia.

La poesía de Brull se sitúa, como apunta Cintio Vitier, “en vísperas de la realidad (...), en un indeciso antes, en el alba del sí y del no, del ser y del no ser” (1958: 379). Entonces la escritura empieza a describir una línea de fuga hacia un afuera del sentido, la palabra pierde su significado primario, el lenguaje se identifica con la lengua infantil, con un balbuceo preconsciente. Nace la jitanjáfora, depurada de todo contenido conceptual y afectivo, un juego sonoro logrado con arbitrarias combinaciones silábicas —como en el poema del que Alfonso Reyes extrajo el nombre del tropo (“Filiflama alabe cundre/ala olalúnea alífera/alveola jitanjáfora/liris salumba salífera” [apud Reyes 2009: 192])—, o con algo menos arbitrarias combinaciones de palabras dadas, pero siempre con base aliterativa como en esta composición: “Por el verde, verde/verdehalago húmedo/extendiéndome. — Extiéndete./Vengo del Mundodolido/y en Verdehalago me estoy” (Brull 2001: 53).

Pero, desde luego, no se trata solo de una búsqueda de sensaciones inocentes y alógicas, de puro divertimento poético. Esta sustracción de la palabra al orden objetivo y a la razón de uso corresponde al deseo de devolverle la plenitud de su potencia. “Esta palabra no del todo dicha” (Brull 2001: 63), postulada en el primer verso de la última composición del poemario, es la que será capaz de anunciar las entidades e identidades desconocidas, inaugurar mundos o existencias posibles.

Por último, “Bailadora de rumba” de Ramón Guirao, que inicia la poesía negra, se muestra implícitamente antagónica del progreso al poner de manifiesto lo que Williams llamó lo residual de una cultura<sup>18</sup>, es decir al comenzar a reinterpretar lo que la ideología de la modernización dominante definía como deficiencias, como atavismos de los que había que sacudirse<sup>19</sup>.

De hecho, la rumba que se desarrolló —según explica Robin Moore— “en los barrios negros de La Habana y Matanzas a mediados del s. XIX [y que] se interpretaba exclusivamente con instrumentos de percusión y voces”, tenía un “sonido más africano” que cualquier otro ritmo musical de Cuba (2001/2002: 177). Fue precisamente por su acentuada “africanidad” y, desde luego, por ser, en su esencia, “una representación ritualizada de conquista sexual”<sup>20</sup>, por lo que la rumba —y sobre todo la rumba guaguancó, que baila la

<sup>18</sup> Es decir, las formas que, a diferencia de las arcaicas, están todavía activas en el proceso cultural, “y no sólo [...] como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente”. Estas formas presentan “una relación alternativa e incluso de oposición con respecto a la cultura dominante” (Williams 2000: 144).

<sup>19</sup> Todavía las primeras obras de Fernando Ortiz, el fundador de los estudios afrocubanos, estaban impregnadas de la ideología liberal burguesa que concebía la cultura cubana como una continuidad, un movimiento progresivo que, al final, neutralizaría la cultura de los negros. Así, en su más importante estudio criminológico *Hampa afro-cubana: los negros brujos (apuntes para un estudio de etnología criminal)* de 1906, influido, de modo general, por el determinismo biológico y el darwinismo social, y en particular por la teoría criminológica de Cesare Lombroso, Ortiz considera a los negros cubanos como gente de mentalidad primitiva y especialmente inclinada a la lujuria, gente cuyas prácticas de brujería (religiosas) indudablemente tenían un carácter criminógeno, gente, en fin, que debía ser civilizada —mediante la educación— para asegurar el bienestar y el progreso en Cuba. “Sean los negros más instruidos y contarán más simpatías”, escribía Ortiz en *La reconquista de América*, “pero, sobre todo, seamos los cubanos blancos, los que constituimos el nervio de la nacionalidad, más cultos todavía para poder mantener la vida republicana independiente de retrocesos hispanizantes o africanizantes” (Ortiz 1911: 47).

<sup>20</sup> En la rumba guaguancó — explica Moore — “interactúa una pareja de bailarores [...]. El hombre permanece cerca de su pareja y en el momento apropiado proyecta su pelvis (u otras partes del cuerpo) hacia ella. Este movimiento se conoce como «vacunao». Con ese gesto él intenta sorprenderla y hacer contacto con ella. La mujer, en respuesta, evita el contacto girando rápidamente en el momento oportuno, lo que se conoce como «botao»” (2001/2002: 186).

protagonista del poema de Guirao— “caus[ara] un gran escándalo entre las clases educadas y curiosidad entre turistas, que la asociaban al vudú y al regreso a las edades primitivas de la humanidad” (Núñez Vega 2011: 221).

Pero mientras la clase alta y los representantes de la alta cultura estigmatizan su origen “licencioso”, la condenan por la naturaleza fuertemente sexual de su coreografía y reniegan de su primitivismo rezagado, la rumba alegra los cabarets, gana los escenarios teatrales y, junto con otras manifestaciones culturales afrocubanas, despierta un inusitado interés en los artistas de la vanguardia cubana<sup>21</sup>.

Este interés en lo afrocubano se debe a muchos factores. En un principio el impulso llegó de las vanguardias europeas que recibieron el golpe de originalidad del arte ritual de África y Oceanía. Sin embargo, mientras las soluciones estéticas modeladas sobre aquel arte primitivo era para los “ismos” europeos simplemente un acto de ruptura con las convenciones artísticas, tradiciones espirituales y la moralidad de la sociedad burguesa (cf. Kisielewski 2011: 15–16), en Cuba el recurso a los elementos artísticos, bailes, lenguas, prácticas religiosas, costumbres y saberes populares negros o mulatos —antes relegados y silenciados, ahora sistemáticamente estudiados por la Sociedad de Folklore Cubano con Fernando Ortiz a la cabeza (Arcos et al. 2003: 195–196)— significaba su aceptación y asimilación como propios, como componentes constitutivos de la cultura nacional.

En otras palabras, el surgimiento de la poesía negra y, en general, del movimiento cultural afrocubano, lo debemos al fuerte cariz nacionalista y antiimperialista que cobra el vanguardismo isleño, sobre todo el nucleado en torno al Grupo Minorista y la *revista de avance*. Juan Marinello, unos de los cinco redactores de la *revista*, precisará en sus páginas que la única expresión literaria válida en Cuba debe ser de base negra, como alternativa auténtica a la americanización cultural y económica (1929: 354 y 1930: 52–54); y el narrador de *¡Ecué-Yamba-Ó!* exclamará escuetamente: “¡El bongó, antídoto de Wall Street!” (Carpentier 1933: 129). El propio Ramón Guirao, en la introducción a su antología titulada *Órbita de la poesía afrocubana 1928-37* (1938), insiste en que la poética afrocubana se estaba formando en medio del debate político abierto por la creación relativamente reciente del régimen republicano en Cuba, por el sometimiento económico a los intereses de otra nación (que hacían que el régimen colonial y las prácticas semiesclavistas se prolongasen bajo nuevas formas) y por el ansia de afirmar, en ese contexto complejo, el surgimiento de una nacionalidad:

Se habla y se discute aún si podemos presentarnos ante el mundo poético con nuestro modesto aporte. Y se afirma también que la verdadera ciudadanía lírica, nuestra expresión más propia o diferenciada, la conquistaremos cultivando este género, que tiene sus raíces elevadas en lo étnico. (Guirao 1938: XII)

De modo que el legado afrocubano se convierte en uno de los pilares sobre los que ha de fundamentarse el nuevo nacionalismo, el ritmo afrocubano deviene un símbolo de la independencia estilística y, al mismo tiempo, en el paso de baile, en la sensualidad, en la música, en el apremio sexual de los negros se localiza la resistencia ante el imperialismo cultural norteamericano.

<sup>21</sup> Entre las primeras manifestaciones del vanguardismo negrista que toman como objeto de descripción la rumba o bailadora de rumba están, al lado del poema de Guirao, “La rumba” (1928) de José Zacarías Tallet o “La elegía de María Belén Chacón” (1930) de Emilio Ballagas.

Si nos hemos extendido tanto sobre el contexto de producción del poema de Guirao, es porque el sujeto hablante del mismo, más que un espectador desinteresado de una fiesta popular, se nos aparece como exponente de un “programa cultural” en cuyo centro estaría la poetización de la rumba como camino de lograr la independencia literaria:

Bailadora de guaguancó,	de una cuerda
piel negra,	en un ritmo afrocubano
tersura de bongó.	de
Agita la maraca de su risa	guitarra
con los dedos de leche	clave
de sus dientes.	y cajón
Pañuelo blanco	“¡Arriba, María Antonia,
-seda-,	alabado sea Dió!”
bata blanca	Las serpientes de sus brazos
-almidón-,	van soltando las cuentas
recorren el trayecto	de un collar de jabón.

(Guirao 1928: 241)

Se hace patente en el poema la perspectiva exterior de un observador intelectual que conceptualiza los movimientos de la bailadora en un “trayecto” recorrido “en un ritmo afrocubano”; llama la atención su afán compilatorio, cuasi antropológico, de reunir todos los elementos característicos de la tradicional rumba guaguancó: el componente humano —el cuerpo de la mujer negra meneándose a un ritmo frenético—, su vestido blanco de santera, pañuelos usados por los bailarines, los instrumentos —guitarra, clave, cajón, bongó, maraca—, aun la cita de una anónima voz negra: “¡Arriba, María Antonia,/alabado sea Dió!”, enmarcada por la voz blanca que constituye un parámetro expresivo de las deficiencias anotadas en la construcción fonética.

Ahora bien, aunque esta indagación en la otra raíz de la cultura cubana se hace en un plano meramente descriptivo, es indudable que, al convertir al personaje negro en protagonista de su discurso, el hablante manifiesta el deseo de renegociar la identidad cultural cubana. Y es muy probable también que la representación del cuerpo de la mujer negra opere aquí como una forma de resistencia cultural (*cf.* Badiane 2009: 13–24). Lo cierto es que la voz del hablante blanco relata el exceso corporal de la mujer negra y construye este cuerpo al margen del canon occidental: lo fragmenta, lo cosifica metaforizando sus partes como instrumentos musicales negros, lo animaliza en esta sorprendente imagen surrealista de “las serpientes de sus brazos/[que] van soltando las cuentas/de un collar de jabón” en las “ofídicas contorsiones de la rumba” (Arrom 1942: 402).

Este reclamo de la sensualidad del negro, de su relación no técnica con el universo bien puede ser considerado como una forma de resistencia a la hegemonía del discurso identitario moderno, una manera de oponer a la razón instrumental de Occidente el “¡Siento y danzo, por lo tanto existo” (Ménil 2005: 105). Así, en esta negociación de identidad nacional realizada bajo la amenaza del neocolonialismo norteamericano, el cuerpo de la

---

mujer negra se esgrime como un instrumento de combate para socavar un orden moderno vertebrado alrededor del alma y del conocimiento entendido como abstracción, como trascendencia del cuerpo.

### CONCLUSIONES

Hemos intentado atender a un pequeño abanico de poemas cuyo corte temporal está entre 1927 y 1928, años correspondientes al comienzo “oficial” de la vanguardia en Cuba, leyéndolos como respuestas a las encrucijadas de la modernidad. Ahora, si la vanguardia concibe la modernidad ante todo “como culto a la novedad (...), como empeño en manifestar el contacto con la historia inmediata” (Sosnowski 1996: 359–361), la “contemporaneidad” de los textos analizados es “explícita” en mínimo grado, y las pocas referencias a la realidad moderna mediante la mención de la utilería tecnológica o los adelantos urbanos no implican en ninguno de los casos una adhesión entusiasta al programa de la era industrial. La contemporaneidad de *Survo* es más bien implícita. Navarro Luna moderniza el repertorio formal, adoptando los prestigiosos procedimientos textuales europeos —lo discontinuo y lo fragmentario, la revolución tipográfica, pero también la desrealización onírica que figura una existencia que se despeña en el abismo de la nada. En cambio, en “Salutación fraterna al taller mecánico” “lo nuevo” es la promesa que está contenida en el futuro y la utopía de la transformación social es un fuerte sustento de la práctica de la escritura. Tampoco la poesía de Brull comulga con la actualidad, al contrario, desplaza este referente en beneficio del otro, más próximo e inmediato: el proceso activo de su propia construcción, orientado a anticipar lo que no ha sido dicho todavía. Finalmente, “Bailadora de rumba” de Guirao, al tiempo de responder a las exigencias del nacionalismo cultural (y quizás a las veleidades de la moda literaria), con su vitalismo primitivista tácitamente cuestiona el orden represivo de la modernidad, la racionalización instrumental en proceso, proponiendo una suerte de regresión hacia la naturalidad perdida.

Todas estas figuras semánticas, articulaciones de experiencia, todas estas prácticas estéticas diferentes, si bien marcadas por el imperativo vanguardista de la novedad, activan una “estructura del sentir” que bien puede leerse como una reacción frente a la problemática modernización de la Cuba republicana.

---

## Bibliografía

- Brull Mariano (2001), *Poemas en manguante* [en:] *Obras (poesía y prosa 1916-1955)*, comp., prólogo y notas Emilio de Armas, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, Colorado.
- Guirao Ramón (1928), *Bailadora de rumba*, „1928. revista de avance”, 26 (30 de septiembre de 1928).
- Navarro Luna Manuel (1928), *Surco*, Editorial “El Arte”, Manzanillo.
- Pedroso Regino (1927), *Salutación fraterna al taller mecánico*, „Diario de la Marina”, 95(302), 30 de octubre de 1927.
- 
- Acosta Agustín (1926), *La zafra. Poema de combate*, Editorial Minerva, La Habana.
- Angenot Marc (1982), *Presupuesto, topos, ideologema* [en:] *La parole pamphlétaire*, Payot, Paris [Versión en castellano de Lía Varela en línea] <http://documents.mx/documents/angenot-presupuesto-topos-ideologema.html> [5.12.2016].
- Arcos Jorge Luis [et al.] (2003), *Historia de la literatura cubana*, v. 2. *La literatura cubana entre 1899 y 1958, la República*, Letras Cubanas, La Habana.
- Arrom José Juan (1942), *La poesía afrocubana*, „Revista Iberoamericana”, IV(8).
- Badiane Mamadou (2009), *La representación del cuerpo de la mujer como forma de resistencia cultural en el negrismo y la négritude*, „Revista Cayey”, 87: 13–24.
- Balcerzan Edward (2000), *Poesja polska w latach 1918–1939*, Tower Press, Gdańsk.
- Benítez Rojo Antonio (1989), *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Ediciones del Norte, Hanover.
- Berman Marshall (1989 [1982]), *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Boti Regino E. (1928), *Tres temas sobre la nueva poesía*, Ediciones 1928 revista de avance, La Habana.
- Bueno Salvador (2004), *Introducción a Regino Pedroso* [en:] *Antología de la poesía cósmica de Regino Pedroso*, Frente de Afirmación Hispanista, México.
- Carpentier Alejo (1933), *¡Ecné-Yamba-Ó!*, Editorial España, Madrid.
- Cros Edmond (1997), *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Corregidor, Buenos Aires.
- Dussel Enrique (1988), *Hacia un Marx desconocido. Un comentario de los Manuscritos del 61–63*, Siglo XXI, México.
- Esténger Rafael (1950), *Cien de las mejores poesías cubanas*, Mirador, La Habana.
- Fernández Retamar Roberto (2009 [1954]), *La poesía contemporánea en Cuba (1927–1953)*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Guirao Ramón, ed. (1938), *Órbita de la poesía afrocubana 1928–37 (Antología)*, Úcar, García & Cia, La Habana.
- Kisielewski Andrzej (2011), *Prymitywizm w sztuce awangardy pierwszej połowy XX wieku. Mitologie i obrazy pierwotności*, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
- Langbaum Robert (1974 [1957]), *The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*, Penguin Books, Harmondsworth.

- Mañach Jorge (1927a), *Vanguardismo*, „1927. revista de avance”, 1(1) 15 de marzo.
- (1927b), *Vanguardismo. La fisonomía de las épocas*, „1927. revista de avance”, 1(2) 30.03.
- (1927c), *Vanguardismo. El imperativo temporal*, „1927. revista de avance”, 1(3) 15.04.
- (1944), *Historia y estilo*, Editorial Minerva, La Habana.
- Marinello Juan (1929 y 1930), *Sobre la inquietud cubana*, „1929. revista de avance”, 41: 354, „1930. revista de avance”, 43.
- Martínez Villena Rubén (1927), *Semblanza crítica de Regino Pedrosa*, “Diario de la Marina”, 95(302).
- (1978), *Poesía y prosa*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Ménil René (2005), *Las Antillas ayer y hoy. Senderos*, FCE, México.
- Moore Robin (2001/2002), *La fiebre de rumba*, „Revista Encuentro”, 23.
- Núñez Vega Jorge Alejandro (2011), *La danza de los millones. Modernización y cambio cultural en La Habana (1915-1920)* [en línea], tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra, <http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/69960/tjanv.pdf?sequence=2> [10.12.2016].
- Ortega y Gasset José (2004 [1925]), *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Austral, Madrid.
- Ortiz Fernando (1911), *La reconquista de América. Reflexiones sobre el panhispanismo*, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, París.
- (1917[1906]), *Hampa afro-cubana: los negros brujos (apuntes para un estudio de etnología criminal)*, Editorial América, Madrid.
- Pizarro Ana (2004), *América Latina: vanguardia y modernidad periférica* [en:] *El sur y los trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana*, Compobell, Murcia.
- Reyes Alfonso (2009), *La experiencia literaria y otros ensayos*, Fundación Banco Santander, Madrid.
- Rodríguez Pérsico Adriana (2010), *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880–1920)*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana.
- Rodríguez Rivera Guillermo (1995), *Mariano Brull y la prevanguardia*, „Unión”, VII(19).
- Roig de Leuchsenring Emilio (1939), *La Habana. Apuntes históricos*, Municipio de La Habana, La Habana.
- Saldaña Excilia (1971), *Vanguardia y vanguardismo. I, II y III*, „El Caimán Barbudo”, (2a. época), 47, 48 y 50 (jun., jul. y oct., 1971, resp.): 6–9, 4–9 y 9–11 (resp.).
- Sánchez De Fuentes Eugenio (1927), *Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero. Las nuevas tendencias en el arte sonoro*, El Siglo XX, La Habana.
- Schwartz Jorge (1991), *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Cátedra, Madrid.
- Sosnowski Saúl (1996), *Lectura crítica de la literatura americana*, t. 3: *Vanguardias y tomas de posesión*, Biblioteca, Ayacucho Caracas.
- Szkotul Tadeusz (1999), *Tryumf i schyłek kategorii nowości w sztuce i estetyce współczesnej* [en:] *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Trotsky León (2010[1924]), *Literatura y revolución*, <https://www.marxists.org/espanol/trotsky/1920s/literatura/indice2.htm> [12.12.2016].
- Vallejo César (1927), *Poesía nueva*, „1927. revista de avance”, 1(9) 15.08.
- Videla de Rivero Gloria (2011), *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930. Documentos*, Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo — Ediunc, Mendoza.

- Vitier Cintio (1956), *Recuento de la poesía lírica en Cuba desde Heredia a nuestros días*, „Revista Cubana”, XXX (octubre–diciembre), [http://epoca2.lajiribilla.cu/2002/n82\\_noviembre/1915\\_82.html](http://epoca2.lajiribilla.cu/2002/n82_noviembre/1915_82.html) [30.11.2016].
- (1958), *Lo cubano en la poesía*, Universidad Central de Las Villas, Las Villas.
- Weber Max (1976 [1905]), *Ética protestante y espiritual del capitalism*, Editorial Diez, Buenos Aires.
- Williams Raymond (2000 [1977]), *Marxismo y literatura*, Ediciones Península, Barcelona.
- (2003), *La larga revolución*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
-