

*Entre las “ruinas” y la descolonización:
reflexiones desde la literatura
del Gran Caribe*

**Silvia Valero
(editora)**



TINKUY

BOLETÍN DE INVESTIGACIÓN Y DEBATE

Nº13 –Junio 2010

Número especial

© 2010 Section d'Études hispaniques
Département de littératures et de langues modernes
Faculté des arts et des sciences
Université de Montréal

ISSN:1913-0481

Primitivismo y vanguardia: las antologías de “poesía negra” hispanoamericana en las décadas del 30 y del 40¹

Viviana Gelado

UFF – Universidade Federal Fluminense

Resumen

Este trabajo tiene por objetivo analizar las condiciones de producción de la llamada “poesía negra”, como tendencia de la poesía de vanguardia en América Latina. Analiza, así, las sobredeterminaciones ideológicas que inciden en el peculiar tratamiento dado a la “cuestión del negro” por los intelectuales hispanoamericanos, en el contexto de la experiencia republicana reciente y del neocolonialismo agenciado por Estados Unidos. Consonante con los dilemas de la coyuntura histórica, política, social y cultural, la definición del *corpus* de la “poesía negra” hispanoamericana se hará estableciendo relaciones de tensión con la producción poética del “Harlem Renaissance”, por un lado, y del primitivismo europeo y neoyorquino, por otro.

Résumé

Ce travail a pour objectif d’analyser les conditions de production de la *poesía negra* (poésie noire), comme tendance de la poésie d’avant-garde en Amérique Latine. Ainsi, il analyse les surdéterminations idéologiques ayant une incidence sur le traitement particulier donné à la « question du noir » par les intellectuels hispano-américains, dans l’expérience républicaine récente et le néocolonialisme agencé par les États-Unis. En accord avec la conjoncture historique, politique, sociale et culturelle, la définition du corpus de la *poesía negra* hispano-américaine se fera en établissant des relations de tension avec la production poétique du “Harlem Renaissance”, d’un côté, et du primitivisme européen et new-yorkais, de l’autre.

América será el triunfo del negro.
Juan Marinello, “Poesía negra”

Como se sabe, la principal publicación del movimiento de vanguardia cubano, la *revista de avance*², intentó mantener separados los planos político y estético en sus

¹Versiones preliminares de este trabajo fueron leídas en el XXXVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Univ. Autónoma de Puebla, 2008) y en el V Congresso Brasileiro de Hispanistas (UFMG, Brasil, 2008).

² *revista de avance*, en minúscula, es el subtítulo fijo de la principal publicación del movimiento de vanguardia cubano. El título, móvil, cambia anualmente entre 1927 y 1930, a lo largo de 50 números. Respecto del subtítulo, Mañach, uno de los cinco editores, años más tarde dirá: “Aquella rebeldía contra la retórica, contra la oratoria, contra la vulgaridad, contra la cursilería, contra las mayúsculas y a veces contra la sintaxis, era el primer ademán de una sensibilidad nueva, que ya se movilizaba para todas las insurgencias [...] Nos emperábamos contra las mayúsculas porque no nos era posible suprimir a los caudillos, que eran las mayúsculas de la política”. Cf. Mañach, J., “El estilo de la revolución” [1935], pp.96-97, *apud* C. Manzoni, “Formas de lo nuevo...”, p.739.

páginas³, postura que le fue imposible sostener desde fines de 1927. Esta separación de planos⁴ (y la conciencia de su relativa inoperancia en algunos momentos álgidos de la historia de las relaciones entre la Isla y el “vecino” del Norte) acusan la paradoja de la *revista de avance* y, en general, del movimiento de vanguardia cubano en su tratamiento de la “cuestión del negro”⁵. Coherente con esta orientación, la *revista* adopta, por un lado, una postura inclusiva de los afrocubanos bajo el signo del nacionalismo (reconociendo la participación de los mismos en todas las “gestas” nacionales por la independencia y, de manera menos clara y más esporádica, el aporte cultural de esta matriz⁶); pero por otro, interpreta el “ennegrecimiento de Cuba”, gracias a la progresiva introducción de braceros jamaquinos y haitianos semiesclavizados por las grandes empresas “yanquis” (entre ellas, la Central Nacional Azucarera), como signo de “decadencia” y “ruina intelectual” (1929, 39:287).

En relación, pues, con la divulgación de la poesía afrocubana, la labor de la “página negra” del *Diario de la Marina* fue, sin duda, más enfática y decisiva. En efecto, en esa página, dirigida contemporáneamente por José Antonio Fernández de Castro (coeditor, con Lizaso, de la antología *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)*, publicada en 1926) aparecerían los primeros poemas afrocubanos de Regino Pedroso, Emilio Ballagas y Nicolás Guillén.

Por su parte, Fernando Ortiz venía realizando importantes estudios en el ámbito de la antropología, la etnología y el registro lexicográfico afrocubanos desde comienzos de

³ Cf. al respecto, Manzoni, C., “Vanguardia y nacionalismo. Itinerario de la *revista de avance*”, in: *Iberoamericana*. Frankfurt, 17. Jahrgang, n.1 (49), 1993, pp.5-15; y Gelado, V., “¿Cuál debe ser la actitud del artista americano ante lo europeo?: las relaciones culturales entre América Latina y Europa a través de la *revista de avance* (La Habana, 1927-1930)”. Roma: Ed. Reuniti, 2008.

⁴ El n°3 trae una nota editorial, “Política”, en la que se afirma: “No extraña a nadie el silencio de ‘1927’ sobre los asuntos de política inmediata. [...] ‘1927’ se propone ser, exclusivamente, una revista de cultura”. Cf. 1927, 3, p.41.

⁵ Esta “cuestión” aparece así enunciada en nota editorial de la *revista de avance*, en el mismo número en el que se reseña una conferencia de Ortiz en Madrid, en la que este discurre sobre los conceptos de “raza” y “cultura”. En la nota sobre la “cuestión”, se habla de la existencia de una élite de raza negra que está planteando “su” cuestión (no se dice quiénes constituirían esa élite ni en qué ámbito estarían planteando esta cuestión). A continuación, se postula la oposición entre el indoamericanismo, surgido en varios países del continente, y lo afrocubano, como tendencia más propia de la Isla: “Los intereses de una raza que cooperó a nuestra emancipación son doblemente nuestros: primero, por un espíritu de mera solidaridad humana, fortificado por la larga convivencia; después por un sentimiento nacionalista, que arranca de las raíces mismas de la historia. // Pero importa más que sea el negro y no el blanco quien dé muestras de sensibilidad en esta cuestión. En última instancia es una cuestión de cultura y el hacer de su entidad racial una entidad cultural, con caracteres y valores genuinos, es tarea de las minorías de color, de esas que ya están ‘sintiendo’ más que viendo el problema”. Cf. “La cuestión del negro”, en: 1929, 30, p.6, énfasis Viviana Gelado.

⁶ Esto es válido, aun cuando la *revista de avance* es la primera revista cultural cubana que reproduce los poemas negristas de Ramón Guirao, “Bailadora de rumba” (1928, 26, p.241), y de Emilio Ballagas, “Elegía de María Belén Chacón” (1930, 49, p.241); y que comenta las ideas del maestro Pedro Sanjuán, valorizadoras de la música afrocubana. Por otro lado, Juan Marinello expresará en las páginas de la revista, que la única expresión literaria válida en Cuba debe ser de base negra, como alternativa auténtica al imperialismo cultural norteamericano y europeo. Cf., Marinello, “Sobre la inquietud cubana” (1929, 41, p.354 y 1930, 43, pp.52-54).

siglo. Estudios a los que se suman, en la década del veinte y comienzos del treinta, la campaña del maestro Sanjuán, de Carpentier y de los compositores Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla en favor del aprovechamiento de motivos folklóricos afrocubanos en la producción de música sinfónica; y la crítica literaria de Marinello y Fernández de Castro, suscitada por la publicación de lo que a partir de entonces empezará a llamarse poesía afrocubana.

La primera recopilación de “poesía negra” surge, no obstante, en la década del 30. Es la *Antología de poesía negra hispanoamericana*, publicada por Ballagas en 1935, un año después de su pequeño *Cuaderno de poesía negra*. El volumen está compuesto por una introducción, la antología propiamente dicha, un “vocabulario” y un “índice alfabético de autores y datos sobre los mismos”. Los 54 poemas reunidos están organizados por género y tendencia, de acuerdo con el señalamiento del editor de la antología en la introducción. Así, hay “evocaciones” (poemas cuya anécdota o escena remite al pasado esclavista); “sátira y motivos de son” (que presentan una visión estereotipada y a veces cómica del negro); “nanas, coloquios y caprichos” (con canciones de cuna, cantos rituales, uno de temática antropofágica y varios de estructura contrapuntística); “dos pregones” autorales; “poemas de danza”; “elegías y baladas”; y “poemas de sentido social” (relecturas contemporáneas del pasado esclavista y sus consecuencias). La página que introduce cada sección está acompañada de una ilustración de Palacios, que dialoga con la temática o tendencia en cuestión y evidencia el propósito de simpatizar con el punto de vista del negro y/o de enfatizar su belleza y sus dotes (para la danza, por ejemplo). En un sentido más amplio, las ilustraciones también abren un diálogo entre el *corpus* que la antología dice representar (el hispanoamericano) y, por un lado, el escenario africano anterior y, por otro, el neoyorquino contemporáneo, de las luchas por los derechos civiles de los negros; significativamente tematizados en las ilustraciones que introducen las secciones primera (“evocaciones”) y última (“poemas de sentido social”), en la que aparece el poema “Sabás”, de Guillén, dedicado a Langston Hughes.

A pesar de la amplitud sugerida por su título, la antología presenta limitaciones también significativas, tanto en sentido histórico como geográfico. En efecto, recoge casi exclusivamente la producción moderna (excepto dos poemas anónimos y un poeta modernista, Poveda, todos los demás son contemporáneos, afiliados o no a algún movimiento o grupo de vanguardia) y de solo cinco países (Cuba, Puerto Rico, Argentina, Uruguay y España). Y aun dentro de este recorte, de los dieciséis poetas y un compositor reunidos, trece son cubanos.

Pero hay aún otra limitación más importante en la concepción del volumen y es la referencia explícita a la “raza” de los seleccionados; dato que expone, por un lado, la persistencia en el campo intelectual cubano de esta categoría (siete años después de la distinción trazada por Mariátegui y Ortiz entre los conceptos de “raza” y “cultura”⁷ y

⁷ La conferencia en la que Ortiz (después de Mariátegui) presenta esta distinción, proferida en Madrid, aparece reseñada en las “Directrices” de 1929, 30:3-4. Del debate que esa conferencia suscitó en la “Villa y Corte”, aparece una nota positiva de Benjamín Jarnés, “Raza, grillete”, p.8, 9 y 30.

de la sustitución de la primera por la segunda); y, por otro lado, pero solidario con esta persistencia, el predominio “blanco” en el campo intelectual y, consecuentemente, en la antología: de los seleccionados, apenas dos son “negros” (Arozarena y el compositor Ignacio Villa), el tercero es un “poeta racial que no desmiente el color pigmentado de su piel” (Guillén), y el cuarto es de “raza negroamarilla” (Pedroso) (Ballagas 1944, 275 y 278).⁸

En la introducción, Ballagas señala tres “direcciones” en la “poesía universal” contemporánea, surgidas en Europa o “espontáneamente” en América: la poesía pura (“evadida de la lógica cotidiana”); la poesía folklórica (“que halla las fuentes de su inspiración en las maneras sencillas, rítmicas y sabrosas del verso y la música popular”); y la poesía social (“de contenido político, que [...] no desdeña la sensibilidad del pueblo [pero] que la toma como vehículo para decir su mensaje, su discurso redentor”) (Ballagas 1944, 11-12). Además, sin definir la “poesía negra”, reconoce que la poesía folklórica (en la que, no obstante, incluye inicialmente a la poesía negra) comparte muchas veces con la poesía pura elementos tales como “el juego libre”, “la imagen infantil cercana al disparate lírico”, “la jitanjáfora”, “la onomatopeya audaz”. Esta poesía folklórica que en el continente “se vierte sobre las razas indígenas”, en “las Antillas, y sobre todo en Cuba”, enriquece “la psique del criollo” que “busca su inspiración [...] en temas y motivos negros, en el aporte popular de las gentes traídas de África para servir de máquinas de la colonización” (Ballagas 1944, 13-15).

Oponiendo “moda” a “valores”, una visión “superficial” y otra “profunda”, lo adjetivo y lo esencial, Ballagas distingue las realizaciones de arte negro, respectivamente, en Europa y América. No obstante, en ese contrapunteo, el propio *jazz* norteamericano le parece, no “expresión pura del arte de los negros, sino su adulteración con el maquinismo” (Ballagas 1944, 18). El corolario a esta serie de señalamientos —que hubiera podido enriquecerse con la distinción ya apuntada por Mariátegui entre una “literatura indigenista” (hecha por intelectuales de clase media, blancos o mestizos) contemporánea y una literatura “indígena” por venir— se adelgaza, una vez más, histórica y geográficamente, aun cuando Ballagas vincula “raza”, cultura e Historia.

En efecto, de la confrontación de la visión “turística” del arte africano realizada por los artistas europeos, por un lado, y de la abolición formal de la esclavitud y su paradójica sustitución por el “engranaje económico” en los Estados Unidos y las Antillas por otro, Ballagas concluye que la realidad social y la intelectual son

⁸Los poetas seleccionados son: el argentino Luis Cané, el español Federico García Lorca, el puertorriqueño Luis Palés Matos, el uruguayo Ildefonso Pereda Valdés, los cubanos Marcelino Arozarena, el autor de la antología, Alejo Carpentier, Vicente Gómez Kemp, Nicolás Guillén, Ramón Guirao, Alfonso Hernández Catá, Regino Pedroso, José Antonio Portuondo, José Manuel Poveda, José Rodríguez Méndez, José Zacarías Tallet y el compositor Ignacio Villa (“Bola de Nieve”). En las dedicatorias de los poemas aparecen los nombres de Fernando Ortiz, la recitadora negra Eusebia Cosme, los compositores Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla y el poeta afronorteamericano Langston Hughes.

entelequias diferentes. La conciencia de esta diferencia, presente ya en los poetas del "Harlem Renaissance" (Hughes y Cullen explícitamente citados), tiene también en Cuba sus realizaciones: en el contacto histórico con el negro y en la consideración de este, contemporáneamente, como "objeto de una auténtica curiosidad científica y estética". En este sentido, la antología estará vertebrada por lo que Ballagas reconoce como la expresión contemporánea (sincrónica) de la historia de ese contacto intelectual, es decir, del reconocimiento; en la producción contemporánea del abandono de una visión costumbrista, estereotipada y muchas veces cómica del negro, en favor de la adopción de una "busca del individuo afrocubano: [...] su psicología". Sin sospechar de la exterioridad de su perspectiva y discurso, Ballagas puntualiza: más allá de lo científico, hoy "se va más directamente al negro, haciendo causa común con él" (Ballagas 1944, 21-27).

Paralelamente, la universalidad invocada al inicio de la introducción habrá sido progresivamente abandonada en beneficio de un catálogo de figuras que, en diversos ámbitos de las artes locales (plástica, música y literatura), se interesan por el "tema negro" y traducen "con fidelidad el espíritu afrocubano" (Ballagas 1944, 28-29). Por último, en "el umbral" de su *Antología*, Ballagas explicita las dificultades de denominación de la producción poética allí reunida; dificultades que penetran su propio discurso, que oscila entre los "poemas oscuros", los "poemas nacidos de la presencia del negro en América hispana", el "verso negro", y aun la "poesía mulata" y la "poesía de blancos que utilizan [...] el tema negro" (Ballagas 1944, 30-32). Por fin, lo que falta en amplitud de registro histórico de la producción poética "negra" (sea lo que fuere que esto quiera significar) es "compensado" por el tránsito de la evocación del pasado a la "fe en un futuro mejor", al que tienden contemporáneamente los poemas de "sentido político". Y en el centro de todo este *corpus* reina ya la figura de Nicolás Guillén, quien también sería responsable, desde su prólogo a *Sóngoro cosongo*, de dar la orientación que pautará las elecciones y definiciones en el ámbito de la producción afroantillana: el de la progresiva caracterización de la misma (y de la conciliación posible en abstracto) como producción cubana (nacional) porque "mulata"⁹.

La segunda antología del período es la *Antología de la poesía negra americana*, publicada por el uruguayo Ildefonso Pereda Valdés en 1936. El *corpus* de 81 poemas está organizado en secciones por países (Estados Unidos, Haití, Argentina, Brasil, Cuba, Uruguay¹⁰) y géneros (cantos religiosos, de rebelión, de trabajo, "congadas",

⁹ Esta es la postura que evidencian en sus estudios de crítica literaria tanto Marinello como Fernández de Castro. El primero, al proponer *Sóngoro cosongo*, "libro característico", como superación de una visión típica del negro y al interpretar el prólogo de Guillén como expresión del anhelo de alcanzar "nuestra madurez criolla". El segundo, al trazar un recorrido histórico del "adentramiento" en lo negro en la producción poética de la Isla y postular la centralidad de Guillén, "un gran poeta mulato", en el canon de la "literatura negra actual de Cuba". Cf., Marinello, "Poesía negra..." y Fernández de Castro, "La literatura negra...".

¹⁰ Los poetas norteamericanos escogidos son Phyllis Wheatley, James Corrothers, Albert Whitman, Carrie Williams Clifford, James Weldon Johnson, Lewis Alexander, Sterling Brown, Langston Hughes, William S. Braithwaite, Angelina Weld Grimke, Gwendolyn B. Bennet, Paul Laurence

etc.). Los criterios histórico y de representación por países utilizados para la delimitación del *corpus* reunido no son del todo claros. Así, aunque en relación con la de Ballagas, la de Pereda Valdés se abra a un eje diacrónico más amplio (la producción reunida va del siglo XVIII al XX), la representación de poetas por países es desequilibrada: a los quince poetas norteamericanos (tres de los cuales, mujeres), les corresponden cinco brasileños y cuatro cubanos (significativamente, las producciones más importantes en el subcontinente, de acuerdo con lo expresado por Pereda Valdés en la introducción). En la mayoría de los casos, los poemas están precedidos por una nota que contiene datos biográficos y críticos sobre la obra de cada poeta seleccionado; no obstante, en este caso también las fuentes en las que se basa el editor son de tenor diverso (informaciones enviadas personalmente por los poetas contemporáneos escogidos, a través de cartas; informaciones recogidas o inferidas a partir de fotografías publicadas en revistas; referencias indirectas dadas por otros autores, etc.).

En la introducción a esta antología, “La poesía negra en América”, Pereda Valdés asocia románticamente dolor e inspiración poética (como lugar “donde aparece el alma de la raza al desnudo”¹¹) (Pereda Valdés 1936, 11) y señala como constantes en la producción norteamericana el “humorismo negro” y la “sublimidad bíblica”, anteriores a la rebelión, como tónica del “Harlem Renaissance”. Sin definir lo que entiende por “poesía negra” e insistiendo, como Ballagas (a quien llama “poeta negro de raza blanca”¹²) (Pereda Valdés 1936, 103) y tantos otros, en argumentos de orden psicologista étnico (recordemos que el dato científico por excelencia en el período, en lo que se refiere a la así llamada “mentalidad primitiva”, lo aportaban la etnografía, la antropología y el psicoanálisis); Pereda Valdés, no obstante, se muestra más atento, por un lado, a los vínculos existentes entre esta poesía y la música popular y, por otro, al uso de una lengua dialectal en esta poesía (así, por ejemplo, funda en la dificultad de traducir esta lengua dialectal, la justificación para incluir solo un poema de Paul Laurence Dunbar). Comparativamente también en relación con la antología de Ballagas, y gracias a la ampliación de los recortes histórico y geográfico de su selección, Pereda recupera para el *corpus* de “poesía negra” del continente al cubano del siglo XIX, Plácido¹³ y (aunque podrían cuestionarse sus criterios) a la producción

Dunbar, Countee Cullen, Fenton Johnson y Charles Mc.Kay. De Haití, aparece Jacques Roumain; de Argentina, Casildo G. Thompson y Eusebio J. Cardoso; de Brasil, Luis Gama, Manuel Ignacio da Silva Alvarenga, Tobias Barreto, Francisco Octaviano y Cruz e Souza; de Cuba, Gabriel de la Concepción Valdés (Plácido), Marcelino Arozarena, Nicolás Guillén y Regino Pedroso; y de Uruguay, Pilar E. Barrios y Carlos Cardozo Ferreira.

¹¹ En Marinello aparece una expresión semejante cuando observa la presencia insistente de la muerte y el tono trágico en la poesía de tema negro en el continente. Cf. Marinello, “Poesía negra...”, p.134-138.

¹² Más tarde, Ramón Guirao, lector privilegiado de ambas *Antologías*, se referirá a Juan Francisco Manzano como “poeta negro de acento blanco”. Cf. Guirao, *Órbita...*, p.XXV.

¹³ La nota de presentación del poeta dice: “Nació Gabriel de la Concepción Valdés (Plácido) en Matanzas, el 18 de marzo de 1809 y murió fusilado en la misma ciudad el 28 de junio de 1844. Hijo natural de una blanca, bailarina de profesión, y de un negro. Fué un poeta intuitivo. [...] Fué fusilado con diez compañeros en una tentativa de reivindicación de la raza negra contra los blancos dominadores, que en esa época lo eran los españoles. [...] La primera edición de sus poesías apareció en Matanzas en 1838. En 1842 publica el cuaderno ‘El Veguero’ y en 1843 la leyenda ‘El hijo de la

brasileña. Aun en relación con Ballagas, Pereda es más explícito al señalar la sobredeterminación de lo económico sobre lo psicológico como tónica entre los poetas norteamericanos, aunque de esta manera reafirme uno de los estereotipos “diferenciadores” de la producción poética “negra” del “norte” y el “sur” del continente.

Al emitir, en fin, un juicio de valor comparativo de estos dos grandes ámbitos culturales, la producción norteamericana le parece superior a la latinoamericana, en la que resalta, no obstante, la excepcional riqueza de tonalidades y registros presentes en la poesía del cubano Nicolás Guillén, y el “contraste mulato” entre la “exuberancia retórica” y el “sollozo erizado de asperezas” del brasileño Cruz e Souza (Pereda Valdés 1936, 14-15).

La tercera antología publicada en la década del 30 es *Órbita de la poesía afrocubana 1928-37 (Antología)*, de Ramón Guirao. (Aunque no haya sido proyectada como antología regional, la incluyo aquí por la importancia que tiene para la organización de la cuarta antología elaborada en el período y, particularmente, por la importancia que alcanza en la constitución del canon de la “poesía negra” regional, en el cual, la producción cubana se consolidará como central). Organizada de acuerdo con criterios historiográficos mejor definidos, la producción seleccionada está dividida en “antecedentes folklóricos” (en su mayoría, anónimos de los siglos XVIII y XIX) y la escrita por trece poetas y un compositor (Ignacio Villa). Entre los poetas destacados solo uno pertenece al siglo XIX: Juan Francisco Manzano, que tiene así restituido su valor histórico-literario.¹⁴

La producción de cada poeta seleccionado está precedida por una nota biográfico-crítica y, como en la *Antología* de Ballagas, por la explicitación del componente racial de cada uno de ellos. Así es posible saber que, de los catorce seleccionados, dos son negros y dos mestizos. Como en la *Antología* de Ballagas también, al final del volumen consta un “Vocabulario”. La presencia insistente de estos datos en las antologías del período (el componente racial de los poetas escogidos y el vocabulario final), además de exponer la persistencia en la consideración del “negro” como “otro”, cuyo estatuto “racial” y lingüístico deben ser “traducidos”, explicita un doble esfuerzo: 1) el de demostrar la existencia efectiva, en América, de una “poesía negra” practicada por poetas “raciales” y/o “blancos”, en castellano y/o en lenguas dialectales (consecuencias ambas de la coexistencia efectiva de varias razas en el continente); y 2) el de constituir un canon de la poesía afrohispanica¹⁵ que, sin olvidar

maldición”. Cf. Pereda Valdés, *Antología...*, 1936, p. 95. La “tentativa de reivindicación” a la que se refiere Pereda es la llamada “Conspiración de la Escalera”.

¹⁴ Entre los “Antecedentes folklóricos” (15 registros) aparecen dos poemas de autores del siglo XIX: Manuel Cabrera Paz e Ignacio Benítez del Cristo. Entre los poetas destacados, además de Manzano (con 7 poemas), están el autor de la antología (6), J. Z. Tallet (2), A. Carpentier (2), N. Guillén (17), E. Ballagas (9), A. Hernández Catá (2), J. A. Portuondo (3), M. Arozarena (4), V. Gómez Kemp (4), Rafael Esténger (2), J. Rodríguez Méndez (1), Teófilo Radillo (3) y el compositor Ignacio Villa (2). El número de poemas dedicados a la recitadora negra Eusebia Cosme es significativo: 8.

¹⁵ Cf., al respecto, el artículo de Mullen, “The Emergence of Afr-Hispanic Poetry...”.

las referencias a los antecedentes peninsulares del siglo XVII, se cristalizaría como producción de matices diversos entre las décadas del veinte y del treinta en América. Por otro lado, en términos lingüísticos, si bien la presencia del vocabulario final es una práctica acuñada por el regionalismo (anterior y contemporáneo a la vanguardia en América latina), es interesante destacar la condensación cultural progresiva que estas notas van ganando, al introducir referencias contemporáneas a los estudios etnográficos y antropológicos regionales e internacionales.¹⁶

En la “Introducción” a su *Órbita*, Guirao enfatiza el carácter de la “poesía negra” (nunca definida) como “modalidad joven” (dato significativo, si se tiene en cuenta que de las antologías hasta aquí analizadas, esta es la primera en atender de modo más sistemático al eje diacrónico de la producción poética y de ponerla efectivamente en el marco de la cultura).

En este sentido, el marco inicial del debate en torno al surgimiento de la poética afrocubana, de acuerdo con Guirao, está constituido por el debate político abierto por la creación relativamente reciente del régimen republicano en Cuba, por el paradójico sometimiento económico a los intereses de otra nación (que hacen que el régimen colonial y las prácticas semiesclavistas se prolonguen bajo nuevas formas) y por el ansia de afirmar, en ese contexto complejo, el surgimiento de una nacionalidad. Para la definición de esta nueva poética, y retomando una tradición reciente pero ya consagrada y sedimentada, Cuba cuenta con un *corpus* científico (el construido por Fernando Ortiz), un *corpus* poético (reunido más recientemente por Ballagas y Juan Ramón Jiménez, y comentado críticamente por Marinello) y un contacto efectivo (material e histórico) con el “hombre negro”.

¹⁶ En este sentido, es interesante cotejar el tenor de las notas vocabulares de las diversas antologías citadas entre sí (excepto la de Pereda Valdés, en la que no consta un “vocabulario”) con el del volumen *Canción negra sin color* de Marcelino Arozarena, publicado en 1966, aun cuando este asuma en ellas, en general, un tono coloquial y observe que la finalidad de las mismas es “hacer más íntima la identificación del camino intentado en el poema” (p.7). Así, Ballagas explicita que “las expresiones que aparecen” en el “vocabulario” de su *Antología* de 1936 “están tomadas literalmente de los vocabularios que ofrecen los autores de poemas y escritos negros al final de sus obras” y que las “expresiones que no aparecen son, por lo general, onomatopeyas sin un significado exacto y concreto”. (Ballagas 1944, 268) En el “Vocabulario” de esta *Antología* aparecen como “onomatopeyas”, “Emaforibia” y “guaricandá”, utilizadas por el propio Ballagas en su poema “Comparsa habanera”, así como “macumba”, que aparece en “La ronda catonga” de Pereda Valdés y en “Majestad negra” y “Lamento” de Palés Matos. “Emaforibia” y “guaricandá” no aparecen citadas en el “Vocabulario” del *Mapa* de 1946, en el que sí reaparece el poema de Ballagas; mientras que “macumba” aparece caracterizada como “baile o fiesta de esclavos en el Brasil. Comparsa de negros”. En ningún caso, Ballagas recurre a los trabajos lexicográficos de Ortiz u otros, contemporáneos o precedentes, a los que, sin embargo, hace referencia en el prólogo de la *Antología* de 1936. De la misma manera procede Guirao, quien reproduce en el “Vocabulario” de su *Órbita* de 1938 las notas de la *Antología* de Ballagas de 1936 (“emaforibia”, “guaricandá” y “macumba” incluidas) y agrega otras, sin citar como fuentes estudios especializados. Por su parte, Arozarena se ocupa de explicar formas o giros propios de la oralidad afrocubana (“guanicán”, “engüirán”), de atribuir valor semántico a las onomatopeyas (“cum-cum-cumes”), de esclarecer etimologías (“ororó”, “mambí”), de incluir notas de tenor antropológico (“ecobio”, “Orúmbila”, “ekines”) e histórico-social (“Scottboro” [sic], “mambí”, “criollo”, “Juan Gualberto Gómez”), para lo cual convoca diccionarios etimológicos (Macías), estudios antropológicos (Ortiz) y sobre folclore (García Blanco), crónicas historiográficas (Oviedo, Las Casas).

Estas premisas básicas le sirven a Guirao para cuestionar los valores falsos o encubridores de intereses coloniales del “negrismo” primitivista europeo; para situar la producción afrocubana en el continente como “hecho parcial [de] categoría universal” (Guirao 1938, XIII); y para afirmar, en última instancia y como lo había propuesto Marinello, el carácter genuinamente “nacional” de esta producción.

Así, en relación con el “negrismo” primitivista europeo, si bien reconoce en él la existencia de un interés científico precedente al interés estético (iniciado, según Guirao, por el Cubismo), considera que no pasa de una “racha de negrofilia” pintoresquista que esconde intereses más crueles: “un negocio de política colonial, de sobrestimación y agradecimiento” (Guirao 1938, XV-XVI). En este sentido, es interesante destacar que la apreciación temprana de Guirao, hecha con escasa perspectiva temporal que mediara entre la producción primitivista europea y su recepción crítica, reaparece en la crítica norteamericana especializada de la década del sesenta. Al respecto, Goldwater afirmará que “La croissance des musées d’ethnologie et la connaissance des arts primitifs [...] allèrent de concert avec l’expansion des empires coloniaux” (Goldwater 1988, 235). En definitiva, pues, habrá que reconocer que “es imposible, al hablar de lo negro, limitarse a consideraciones de orden estético” (Guirao 1938, XVIII).

Por oposición a ese interés económico disimulado en interés estético, Guirao apunta como condiciones de posibilidad de la “modalidad afroantillana”, la presencia del “documento humano vivo” que “entraña [...] un acercamiento sincero” y fraterno, obstaculizado en el pasado más por razones económicas “que de color o matices”. En paralela perspectiva histórica, esta “modalidad”, transformada contemporáneamente en “escuela [...] de ciclo cerrado”¹⁷ representa también un “retorno [...] a la formidable tradición folklórica ininterrumpida que comienza con el ‘poeta [...] de puya’ (güire) de los cabildos africanos”. Dotada de elementos positivos (como la persistencia de la anécdota y el uso de la jitanjáfora y la onomatopeya), “no siempre antipoéticos”, y de otros más cuestionables (como las actitudes “demasiado elementales o infantiles, [...] caricaturescas”), la “poesía afrocubana” es ya imprescindible “en el basamento de la futura poesía cubana integral”; puesto que no le faltan ni la perspectiva histórica que le da su tradición folklórica, ni la proyección de futuro que le da la exploración de una “lírica bilingüe de español y dialectos africanos” y de “un molde métrico de invención afrocubana”: el son¹⁸ (Guirao 1938, XVIII-XX).

¹⁷ Opinión compartida por Juan Ramón Jiménez cuando reúne la producción contemporánea en su *La poesía cubana en 1936*, en la que se refiere a la “poesía negra” como a una producción de la que “nada profundo ha llegado a este libro” y a la que, aun habiendo dado ya en Cuba “su mejor voz (Tallet, Guillén, Ballagas, etc.)”, como tendencia moderna no pasó de una “moda”. Cf. *La poesía cubana en 1936*, p.XVIII-XIX.

¹⁸ La autoridad del poeta español García Lorca, invocada a continuación, no es menos significativa. Guirao cita una larga declaración de Lorca en torno al “arte negro” neoyorquino, como única forma de arte válida en Estados Unidos. Paralelamente, se sabe de la importancia del nuevo viraje que Lorca

Paradójicamente, Guirao asume que la modalidad poética afrocriolla “es un eco de la moda europea: consecuencia más que iniciativa propia”, “importada por el criollo blanco”. Y a continuación, recae en argumentos de tenor psicologista étnico, en boga en el período, al señalar también como obra de la “raza trasplantada” de los mestizos el “retorno” contemporáneo “a las fuentes del primitivismo mágico” indigenista. Traza así un paralelo equívoco entre “indigenismo” y “negrismo”¹⁹, con el cual adelgaza el sentido del primero en función del diseño de la “órbita” continental del proceso poético del segundo y trata ambos como procesos de renacimiento y redención, respectivamente, de “culturas arcaicas” legítimas (porque asentadas en el continente antes de la llegada de las culturas importadas) y de una “raza desligada de su centro nutricional”. El corolario estético, estereotipado en función de los prejuicios raciales, es que “El indio se salva por el color, el negro por el ritmo” (Guirao 1938, XXI-XXIII).

Así, en lugar de aprovechar la distinción que en la década anterior Mariátegui había trazado entre literatura “indigenista” y literatura “indígena”, y de subrayar el componente político-ideológico del movimiento indigenista, Guirao se repliega en el campo estético-cultural, como diez años antes lo habían hecho (infructuosamente) los editores de la *revista de avance*. Y en consonancia con esta toma de posición, se preocupa por demostrar la validez nacional de la poesía afrocubana, en función de su tradición folklórica, de sus perspectivas de futuro (como lírica bilingüe y por su uso de un “molde métrico” afrocubano) y de su surgimiento en la Isla “cuando los valores discutidos de lo negro se universalizan, se incorporan al acervo cultural de Occidente”²⁰ (Guirao 1938, XXIV-XXXIII).

La cuarta antología del período que nos ocupa aquí es el *Mapa de la poesía negra americana* (1946) de Emilio Ballagas. Ilustrado por Ravenet, pintor consagrado ya en esta temática²¹, el *Mapa* está organizado por países y regiones (Estados Unidos, México y Centroamérica, las Antillas, Sudamérica) e incluye una sección dedicada a

introduce en su poesía, después de su estadía en Nueva York y La Habana. El “Son de negros en Cuba” (de *Poeta en Nueva York*), dedicado a Fernando Ortiz, es un documento en este sentido.

¹⁹ Esta analogía, presente en el período en textos de diversos autores latinoamericanos, reaparecerá en el ensayo culturalista de la década del setenta, vinculando, por su carácter doble, estético y político, “indigenismo” y “negritud”. Cf., al respecto, “Negritud e indigenismo” de Leopoldo Zea.

²⁰ Hay varias muestras a lo largo de la introducción de que no le faltan a Guirao elementos para profundizar en la interpretación histórico-cultural de la producción afrocubana. Además de las citadas y de una breve crónica de rebeliones de esclavos en el Caribe a lo largo del siglo XIX, aparecen la explicitación de la responsabilidad que la “religión de Roma” tuvo en la esclavización; así como la insistencia en el valor determinante que el factor económico tuvo en la producción (incluso) poética de los esclavos (en su cantidad, calidad y en los motivos literarios que definió). La cita corresponde a la p. XXIV.

²¹ Las ilustraciones corresponden a momentos diferentes en la producción del artista: dos de ellas ya habían aparecido en el *Cuaderno de poesía negra* de Ballagas, en 1934; mientras que la mayoría fue producida especialmente para el *Mapa*. En las primeras predominan las líneas sinuosas de las siluetas de la mulata y la guitarra; en las segundas, independientemente de la temática, predominan las formas de los paramentos y símbolos rituales de la santería.

la “poesía de motivo negro escrita por españoles” entre los siglos XVII y XX. La producción de cada uno de los poetas o conjuntos de cantos anónimos escogidos está precedida por una nota bio-bibliográfica, estilística o simplemente aclaratoria respecto del origen del texto.

Tanto en la organización como en la selección de autores y poemas, es evidente la influencia de las antologías anteriores de Pereda Valdés (en la adopción de una perspectiva que trascienda los límites de lo nacional y en la apertura hacia la producción afronorteamericana) y Ramón Guirao (en la expansión del eje diacrónico). Son evidentes también la centralidad que Ballagas le otorga a la poesía afroantillana en el *corpus*, así como el interés en exponer el carácter efectivamente continental de la producción reunida. En este sentido, si bien no se puede decir que se trata de una antología bilingüe, la mayor parte de la producción en inglés (o *slang*), francés (o *créole*) y portugués aparece en lengua original, además de traducida al español; así como aparecen las versiones publicadas en inglés y portugués del poema “Hermano negro” de Regino Pedroso.²²

En su introducción, “Poda y espiga de lo negro”, Ballagas afirma que en esta antología no se trata de “poesía negra” sino de poesía “de contraste y asimilación de culturas”; una “suma de poesía afroamericana” cuyo carácter es “el de ser un arte de relación”. (Ballagas 1946, 8-9) Una vez establecido el canon (recordemos que Guirao había dado a la poesía afrocubana el valor de una “escuela [...] de ciclo cerrado”), Ballagas podrá ocuparse de seleccionar con el objeto de exponer una diversidad de acentos, en correspondencia con la diversidad racial y cultural del continente. Podrá también dejar constancia, en la nota de presentación del puertorriqueño Luis Palés Matos, de que su producción “en la lírica negra data de 1925” (Ballagas 1946, 170) por lo tanto, un año antes del surgimiento de la producción afrocubana.

En la ejemplificación de esa diversidad de tonos y motivos poéticos (que demuestra la lectura de la “Introducción” de la *Antología* de Pereda Valdés), Ballagas irá

²² Los poetas seleccionados son los estadounidenses Henry Wadsworth Longfellow (2), Walt Whitman (2), James Weldon Johnson (1), Langston Hughes (4) y Countee Cullen (3); los mexicanos Sor Juana Inés de la Cruz (1), José Juan Tablada (1) y Miguel N. Lira (1); el nicaragüense Rubén Darío (1); el costarricense Max Jiménez (1); el panameño Demetrio Korsi (1); los dominicanos Francisco Muñoz del Monte (1), Tomás Hernández Franco (1) y Manuel del Cabral (3); el puertorriqueño Luis Palés Matos (5); el jamaicano Claude Mc.Kay (1); los haitianos Pierre Moravia Morpeau, Jacques Roumain, Oswald Durand y Louis Borno, con un poema cada uno; Leon G. Damas, de la Guayana Francesa, con 2; los venezolanos Andrés Eloy Blanco, Manuel Rodríguez Cárdenas y Manuel F. Rugeles y el colombiano Candelario Obeso, con un poema cada uno; los ecuatorianos Jorge Carrera Andrade (1), Abel Romeo Castillo (1) y Adalberto Ortiz (5); los uruguayos Ildelfonso Pereda Valdés (3) y Gastón Figueira (1); los argentinos José Hernández (con dos fragmentos de *Martín Fierro*), Héctor Pedro Blomberg (1) y Luis Cané (2); el brasileño Jorge de Lima (1); los españoles Lope de Vega (2), Simón Aguado (1), Luis de Góngora (2), Salvador Rueda (1), Alfonso Camín (1), Miguel de Unamuno (1), Federico García Lorca (1) y Rafael Alberti (1). La producción cubana está dividida en siglos XIX y XX: en el primero, aparecen Creto Gangá (2), Plácido (1), Diego Vicente Tejera (2), José Martí (1) y Manuel Serafín Pichardo (1); en el segundo, Felipe Pichardo Moya (2), Ramón Guirao (2), Nicolás Guillén (7), el autor del *Mapa* (6), Alejo Carpentier (2) y Regino Pedroso (1). Además, en las producciones cubana, española y argentina se incluyen, respectivamente, 6, 1 y 4 poemas anónimos.

estableciendo analogías entre la producción de diversos países. Así, la tristeza que predomina, por ejemplo, en cierta “poesía negra norteamericana”, también estará presente, aunque no como tónica, en la poesía afrocubana y en la puertorriqueña (en las que se destacan más el “colorido”, el “bullicio” y los “elementos mágicos”). Estos últimos, a su vez, predominarán en la poesía haitiana, vinculados a lo “maravilloso sobrenatural”; mientras que el colorido y el bullicio aparecerán como evocación del candombe y el carnaval en la “poesía negra” uruguaya y argentina. Y en todas ellas, “la inevitable nota rebelde”, los cantos de trabajo y la sátira.

Algo semejante sucederá con los géneros literarios y con el “material lingüístico” en el que, más allá de la utilización de un registro más o menos dialectal, predominarán los sonidos nasales y los vocálicos con acentuación aguda; y un léxico específico, relativo a ámbitos como la música, por ejemplo.

Las líneas de análisis desplegadas por Ballagas en la introducción lo llevan a la conclusión de que “es impropio el empleo de la expresión ‘tema negro’” para caracterizar esta poesía. Y también (¿corrigiendo a Guirao?), que la diversidad de acentos consecuentes con el “mestizaje” y la “interculturación” es tan grande que tampoco puede hablarse de “un modo único”²³ (Ballagas 1946, 10-13).

Por otro lado, aunque afirme en la introducción que la “poesía mulata ha dado muestras muy estimables dentro del arte popular y del arte culto”, en la nota que precede a los “cantos anónimos” cubanos aclara: “nuestra intención más que folklórica es culta, aunque no siempre hayamos podido dar en cada país con la nota más espiritual” (Ballagas 1946, 13 y 86).

En consecuencia, es posible afirmar que tanto Ballagas, como Guirao y Pereda Valdés entienden lo popular como folklórico (lo popular ya estilizado y, de cierta forma, cristalizado en el pasado) y lo incorporan como dato de la tradición, como antecedente. En el caso de Ballagas, en especial, su opción por el registro culto dice relación, en parte, con su falta de perspectiva histórica en el tratamiento de los materiales recopilados, pero sobre todo con una toma de posición deliberada. Como sus contemporáneos Carpentier y Mário de Andrade, que defenderán un

²³ En una nota de pie de página, Ballagas cita *Las culturas negras* de Arthur Ramos; pero el uso del término “interculturación” hace inferir que aún no leyó el *Contrapunteo* de F. Ortiz, publicado seis años antes. En este sentido, es importante destacar que si bien su conocimiento del campo estrictamente literario es amplio, no parece ser profundo; y que en lo que respecta a estudios provenientes de otros ámbitos de la cultura se muestra poco informado y francamente despreocupado al respecto. Baste como ejemplo la siguiente afirmación: “Sin entrar en detalles y sin ventilar la opinión de los que creen que la raza negra no es determinativa en los pueblos de América, hemos de advertir que además de haberse extinguido en diversos países como el Perú, Chile y Uruguay, los negros son minoría en los Estados Unidos, América Central y Brasil. En las Antillas la población negra es considerable, tanto que sin acudir a la estadística nuestros ojos la constatan, habiendo influido mucho en la música, la poesía y la pintura” (Ballagas 1946, 12-13, énfasis Viviana Gelado). En lo que se refiere a la afirmación de Ballagas de que no corresponde caracterizar esta poesía como de “tema negro”, encontramos en Tzara una afirmación peculiar que apunta a la función: “La poésie vit d’abord pour les fonctions de danse, de religion, de musique, de travail”. Cf. Tzara, “Note...”, p.401.

aprovechamiento sinfónico del material popular y folklórico en el ámbito musical, Ballagas no solo no romperá con la distinción entre alta cultura y cultura popular, sino que adoptará una posición favorable a la primera. En esta línea, del grado de institucionalidad que la producción poética afroamericana alcanzó, en buena medida debido a la publicación de las cuatro antologías aquí analizadas, da cuenta el hecho de que las cuatro fueron publicadas por importantes casas editoriales.

Por otro lado, en lo que toca al eje en torno al cual están organizadas estas cuatro antologías, la “poesía negra” invocada en sus títulos nunca es definida. En este sentido, aun cuando desde la primera *Antología* de Ballagas e inclusive los textos críticos anteriores, de Marinello y Fernández de Castro, se aluda al paralelo indigenismo / negrismo (aunque no necesariamente en términos explícitos), ninguno de los poetas o críticos aprovecha las distinciones trazadas por Mariátegui en el último de sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, “El proceso de la literatura”, en el que sitúa la literatura en una perspectiva histórica y cultural y define los caracteres de la producción “indigenista” contemporánea y de una hipotética producción “indígena” por venir. Los poetas y críticos cubanos prefieren, en cambio, apuntar como modelo de resolución del conflicto el criollismo nacionalista rioplatense, como ya lo habían hecho los editores de la *revista de avance* en la evaluación de una “indagación” realizada entre setiembre de 1928 y agosto de 1929, orientada por el interrogante amplio “¿Que debe ser el arte americano?”, con el propósito de investigar el tenor de las relaciones entre América y Europa en el plano estético. Marinello, concretamente, definirá el acceso a la “madurez criolla” cubana, pasando “por lo negro” y doblegando la “fidelidad lingüística” de la lengua europea, como la expresión de una “pugna sin distancias” (Marinello 1933, 142-143).

En otro sentido aún, el primitivismo de la vanguardia europea, que le servirá de apoyatura a Guirao y se transformará en el parámetro de universalidad en el análisis introductorio de Ballagas, hará aparecer a la “poesía negra”, como quería Marinello, como única expresión literaria auténtica y válida (particularmente en Cuba) frente a las pretensiones imperialistas norteamericanas y europeas. Leído a contracorriente, la función estético-ideológica del primitivismo practicado en América, consecuente del contacto con el “documento humano vivo”, en lugar de obliterar relaciones de orden colonial, las expondría. No obstante, y por eso mismo, llama la atención el silencio absoluto del movimiento de vanguardia cubano y de las introducciones de las antologías aquí analizadas en torno al primitivismo neoyorquino (de corte muy semejante al europeo).

Llama también la atención la incorporación, en un segundo momento y por iniciativa del único recopilador uruguayo, de la producción de poetas afronorteamericanos, sin menciones claras o enfáticas al movimiento del “Harlem Renaissance” ni a las diferencias político-ideológicas que distinguirían una propuesta de la otra. En este aspecto específico, la “omisión” es altamente significativa, pues la producción “en tierra yanqui” de una poesía que expresa como pocas la “raíz trágica” de lo

afroamericano es el primer ejemplo citado por Marinello en su artículo pionero²⁴ (Marinello 1933, 139).

Estas opciones me parecen índices claros de la desconfianza y paralela ineficacia práctica con que, en el plano político, la élite caribeña trata, en ese período, al imperialismo norteamericano, y del esfuerzo persistente de los poetas e intelectuales vinculados al movimiento de vanguardia por evaluar esta producción estética por separado del contexto político (premisa absurda en lo que se refiere a los poetas del “Harlem Renaissance”). En tal sentido, la acuidad con que se cuestiona en el ámbito afrohispanico al primitivismo europeo, como modismo que encubre la expansión de los imperios coloniales, aparece, paradójicamente, bajo la forma del silencio en relación con el tenor y función estético-ideológica del primitivismo norteamericano. Específicamente en el ámbito cubano, la adopción, por parte de los poetas e intelectuales vinculados al movimiento de vanguardia, de una postura que aboga por lo nacional (blanco o mulato) aparece como ineficaz, tanto en lo que se refiere a la resolución interna de “la cuestión del negro”, como a modo de cuestionamiento del dilema político del momento.

Bibliografía

Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

_____. “Prefácio interessantíssimo” a *Paulicéia desvairada*. En *De Paulicéia desvairada a Café (Poesías completas)*. São Paulo: Círculo do Livro, s/f.

Arozarena, Marcelino. *Canción negra sin color*. La Habana: UNEAC, 1966.

Arrom, José Juan. “La poesía afrocubana”. En *Revista Iberoamericana* 4 (1942): 379-411.

Ballagas, Emilio (ed.). *Antología de poesía negra hispanoamericana*. Madrid: Aguilar, 1944. [1935]

_____. *Cuaderno de poesía negra*. La Habana-Santa Clara: La Nueva, 1934.

_____. (ed.). *Mapa de la poesía negra americana*. Buenos Aires: Pleamar, 1946.

Carpentier, Alejo. *Crónicas 1 y 2. Obras completas*. México: Siglo XXI, 1985, vols. 8 y 9.

_____. *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.

Fernández de Castro, José Antonio. “La literatura negra actual de Cuba (1902-1934). Datos para un estudio” [1935]. En: *Estudios Afrocubanos*, IV, 1-4 (1940): 3-22.

²⁴ Los otros dos ejemplos, García Lorca y Guillén, se le presentan contemporáneamente todavía como inacabados.

Gelado, Viviana. “¿Cuál debe ser la actitud del artista americano ante lo europeo?: las relaciones culturales entre América Latina y Europa a través de la *revista de avance* (La Habana, 1927-1930)”. En Pier Luigi Crovetto y Laura Sanfelici (eds.). *Palabras e ideas, ida y vuelta*. Roma: Editori Riuniti, 2008. (disco compacto).

Goldwater, Robert. *Le primitivisme dans l'art moderne*. Trad. D. Paulme. Paris: PUF, 1988.

Guirao, Ramón (ed.). *Órbita de la poesía afrocubana 1928-37 (Antología)*. La Habana: Úcar, García & Cia., 1938.

Jiménez, Juan Ramón (ed.). *La poesía cubana en 1936*. Ed. facs. Sevilla: Renacimiento, 2008. [1937]

Lizaso, Félix. *Panorama de la cultura cubana*. México: FCE, 1949.

_____ y José A. Fernández de Castro (eds.). *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)*. Madrid: Hernando, 1926.

Manzoni, Celina. “Las formas de lo nuevo en el ensayo: *revista de avance* y *Amauta*”. En *Revista Iberoamericana* LXX/208-209 (2004): 735-747.

_____ “Vanguardia y nacionalismo. Itinerario de la *revista de avance*”. En *Iberoamericana*, 17.1, 49 (1993): 5-15.

Mañach, Jorge. *La crisis de la alta cultura en Cuba. Indagación del choteo*. [1928] Miami: Universal, 1991.

Mariátegui, José Carlos. “XVII. Las corrientes de hoy. El Indigenismo”. En *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México: Quinto Sol, s/f. 303-320.

Marinello, Juan. “Sobre la inquietud cubana”. En 1929, *revista de avance* 41 (1929): 354 y 1930, *revista de avance* 43 (1930): 52-54.

_____ “Poesía negra: apuntes desde Guillén y Ballagas”. En *Poética: ensayos en entusiasmo*. Madrid: Espasa Calpe, 1933. 99-143.

Mullen, Edward. “The Emergence of Afro-Hispanic Poetry: Some Notes on Canon Formation”. En *Hispanic Review* 56/4 (1988): 435-453.

Ortiz, Fernando. *Glosario de afronegrismos*. La Habana: El Siglo XX, 1924.

_____ *Los negros brujos. Apuntes para un estudio de etnología criminal*. Madrid: Fernando Fé, 1906.

_____ “Los últimos versos mulatos”. En: *Revista Bimestre Cubana* 35 (1935): 321-336.

Pereda Valdés, Ildefonso (ed.). *Antología de la poesía negra americana*. Santiago de Chile: Ercilla, 1936.

revista de avance. La Habana (1927-1930).

Schwartz, Jorge (ed.). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991.

Tzara, Tristan. "Note sur la poésie nègre". En *Lampisteries, Œuvres complètes*. T 1. Paris: Flammarion, 1975. 400-401. [1918].

Zea, Leopoldo. "Negritud e indigenismo" [1974]. En VVAA. *Ideas en torno de Latinoamérica*. Vol 2. México: UNAM-Unión de Universidades de América Latina, 1986. 1341-1355.