

# Los poetas cubanos en la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, de Federico de Onís

*Almudena del Olmo Iturriarte\**  
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

## Resumen:

Este trabajo analiza la presencia de los poetas cubanos en la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, de Federico de Onís (Madrid, 1934). El objetivo es calibrar hasta dónde llega su rango canónico en la consideración del modernismo poético desde una perspectiva transcultural más rica. Los nombres seleccionados son doce y se disponen en distintos ejes que fundamentan la personal periodización que Onís plantea: 1) la transición del romanticismo al modernismo; 2) el posmodernismo como reacción «hacia la sencillez lírica», «el prosaísmo» y «la ironía sentimental», y 3) el ultramodernismo, dentro de la transición hacia el ultraísmo.

## Palabras clave:

Onís, antologías, modernismo, poetas cubanos, canon.

## Cuban poets in the *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, by Federico de Onís

## Abstract:

This paper analyses the presence of Cuban poets in the *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, by Federico de Onís (Madrid, 1934). Its aim is to measure how canonic these poets are in the consideration of poetic Modernism from a rich transcultural perspective. Onís selected twelve names, which can be classified following the parameters proposed by him regarding personal periodization: 1) transition from Romanticism to Modernism; 2) Postmodernism as a reaction against the «lyrical simplicity», the «prosaism» and the «sentimental irony», and 3) the «Ultramodernism» inside the transition towards «Ultraism».

## Key words:

Onís, anthologies, Modernism, Cuban poets, canon.

En 1934 el Centro de Estudios Históricos de Madrid publica la *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, de Federico de Onís. El primer propósito declarado en la «Introducción» es ofrecer continuidad a la *Antología de poetas hispanoamericanos (1893-1895)* de Marcelino Menéndez Pelayo y al *Florilegio de poetas castellanos del siglo XIX (1902-1903)* de Juan Valera, muestras ambas de la poesía del siglo XIX, para abrir el espectro histórico al modernismo, considerado en su amplitud geográfica dentro del ámbito hispánico y en una diversidad estética marcada, no sólo pero también, por la transculturalidad oceánica. Desde el punto de vista cronológico y de periodización también la amplitud signa el término *modernismo* como concepto de una época nueva que desencadena la «revolución literaria» llamada, precisamente, «modernismo» y que por ello da nombre al período, tal como lo entiende Federico de Onís,

soslayando otras posibles consideraciones más reduccionistas como estilo o modalidad poética de breve duración. Además de la nutrida y certera selección de los poetas antologados, quizás sean esos dos rasgos de la concepción epocal del modernismo y de la transculturalidad de la poesía hispánica moderna los que confieren una vigencia canónica a la antología de Federico de Onís desde su publicación hasta la actualidad. A pesar de algunos reparos que a estas alturas de la reflexión crítica en torno a la época cabe proponer a la periodización interna señalada por Onís, lo que no puede dejar de afirmarse es la clarividencia y la modernidad de su propuesta en un momento en que la ordenación y sistematización histórica del Modernismo está por hacer, en un momento en que el estudio filológico se centra en España en el prestigio del Siglo de Oro y la recuperación de las letras de la Edad Media en detrimento de lo contemporáneo y en un momento en que parece

imponerse desde las universidades y academias de la lengua una consideración alcanforada de la nueva poesía como herencia envenenada de la Restauración. Ello por no hablar del absurdo imperialismo español que permea también con insistencia el ámbito de la cultura en general y, en particular, de lo estético y de la creación poética desde la perspectiva academicista dominante en franca confrontación con los propios poetas.

Federico de Onís, profesor de la Universidad de Oviedo, catedrático de la de Salamanca y muy crítico con su asfixiante oficialismo tradicionalista y regresivo, llega a Nueva York en 1916 enviado por el Centro de Estudios Históricos, dependiente de la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas que, creada en 1907, es determinante para la modernización de los estudios hispánicos en España. Lo que iba a ser una estancia temporal como profesor en la Universidad de Columbia se convierte en una apuesta profesional definitiva y, además, va a suponer una apertura en los intereses intelectuales del estudiante. Alfonso García Morales, el editor de la edición facsímil de la antología de Onís, ha perfilado bien los rasgos de la semblanza de quien fuera creador del Instituto de las Españas, así como promotor y director de la *Revista Hispánica Moderna*. Sirva la siguiente presentación:

«Federico de Onís fue un hijo intelectual del 98, de la crisis histórica y espiritual del fin de siglo, y del agravamiento del antiguo «problema de España», esto es, del sentimiento de decadencia, anomalía y postergación respecto a una Europa que, por contraste, parecía en su punto más alto de progreso y poderío. Onís nunca saldría del laberinto identitario de emociones y complejos [...] sobre el ser de España. Su reacción juvenil fue de rechazo radical a la España oficial, y de apuesta por la modernización o europeización.»<sup>1</sup>

En efecto, sus estudios iniciales sobre el Renacimiento y la idea de que el progreso y renovación del país pasaban por Europa se insertan dentro de esa preocupación general en torno al problema de España. Pero más tarde, coincidiendo con la Gran Guerra y con la llegada de Onís a América, parece entender que Europa no es la salida para el atraso y el aislamiento de una España que sólo puede encontrarse dimensionada universalmente y en su complejidad moderna —ésta que empieza precisamente con el Modernismo— mirando hacia Hispanoamérica. Onís comienza estudiando la historia y la literatura modernas en España, empezando por el Renacimiento y Europa, para ir a desembocar en la historia y la literatura contemporáneas: el Modernismo entendido como concepto de época e

Hispanoamérica cerraban el arco de la modernidad en torno siempre al problema de España y su salvación. Así, paradójicamente, el panhispanoamericanismo de Federico de Onís no deja de ser una respuesta a su preocupación por «el ser de España». Hallada en la transculturalidad oceánica, se trata de una respuesta muy moderna en su momento para una preocupación muy vieja y de raigambre romántica en torno al alma de las naciones. Tanto es así que en una carta de 1931 dirigida a Jorge Guillén por Pedro Salinas, éste se refiere a la antología que Onís está preparando como la «antología de la RAZA».<sup>2</sup> En su «Introducción» el propio Federico de Onís alude a las diversidades nacionales y a la unidad panhispánica universal, a la variedad dentro de la armonía; declara «la plena independencia literaria» para América con respecto a España desde el Modernismo y la primacía de los «rumbos propios» por los que caminan los escritores americanos a los que después se unen los españoles, y termina por ofrecer una conclusión derivada de su nacionalismo intelectual: «Y al buscar [...] cada uno de sus hombres su propia originalidad profunda, en ella se encuentran juntos, no sólo por lo que hay en ellos de humano, sino por la comunidad de su fondo español.»<sup>3</sup>

Tal conclusión fundamenta la propuesta antológica de Onís y su modernidad en la consideración transoceánica de la poesía moderna en español, no desde una perspectiva jerárquica, sino de «interdependencia cultural», como ha señalado Alfonso García Morales en el «Estudio» a la edición facsímil.<sup>4</sup> Su aperturismo progresista en la comprensión de lo hispanoamericano y la inserción de lo español, en definitiva, en una entidad cultural superior y más rica es lo que esboza Juan Ramón Jiménez en el retrato de Federico de Onís publicado en *El Sol* en 1935:

«Pero, contra filología y otras historias, amparos generales de tanta tercería empachada y pedante, adonde de más alta rejión lo trasplantaron, y de donde sale por ventanas correspondidas a océanos de ida y vuelta [...]»<sup>5</sup>

Tras años de laborioso trabajo, e incluso de llegar a estar en peligro su publicación íntegra, la antología de Federico de Onís incluye a ciento cincuenta y tres poetas, ciento quince hispanoamericanos y treinta y ocho españoles, convirtiéndose, según la valoración general de Alfonso García Morales, en culminación y «*summa* del relato histórico y crítico sobre la poesía de las dos orillas del idioma desde el fin del siglo XIX hasta la guerra civil».<sup>6</sup> Onís es muy parco en la información que ofrece acerca de la gestación de su amplia muestra antológica. Da noticia de las antologías nacionales de poesía contemporánea que le

<sup>1</sup> GARCÍA MORALES, A. (edición facsímil), *Federico de Onís. Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Sevilla, 2012, p. 8.

<sup>2</sup> SORIA OLMEDO, A. (ed.), *Pedro Salinas / Jorge Guillén. Correspondencia (1923-1951)*, Barcelona, 1992, p. 124.

<sup>3</sup> ONÍS, F. de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, 1934, p. XXIV.

<sup>4</sup> Cit. GARCÍA MORALES, A., *Op. cit.*, p. 22.

<sup>5</sup> BLASCO, J. y DÍAZ DE CASTRO F. J. (eds.), «[Libro de retratos]», en BLASCO, J. y GÓMEZ TRUEBA, T. (eds.), *Juan Ramón Jiménez. Obra poética*, Madrid, 2005, vol. II, t. 4, p. 124.

<sup>6</sup> Cit. GARCÍA MORALES, A., *Op. cit.*, p. 8.

sirven como nutrientes y, dice, como «guía en los difíciles problemas de selección».<sup>7</sup> Sin más especificaciones que las bibliográficas también afirma haber consultado todos aquellos libros de poesía y crítica que le han sido posibles y haberse servido de su propio criterio. En lo que respecta a las antologías de poesía cubana cita *El parnaso antillano*, de Osvaldo Bazil; *Poetas jóvenes cubanos*, de Paulino G. Báez; *Las cien mejores poesías cubanas*, de José María Chacón y Calvo, y la especialmente destacada *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)*, de Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro.<sup>8</sup> El resultado final propuesto por Onís en lo que atañe a los poetas cubanos es de doce nombres insertos en los siguientes ejes periodológicos:

1) En la «transición del Romanticismo al Modernismo (1882-1896)», José Martí y Julián del Casal.

2) Dentro de la matizada diversidad estética del «Postmodernismo (1905-1914)», Agustín Acosta como representante de la «reacción hacia la sencillez lírica»; Federico de Ibarzábal y Felipe Pichardo Moya como exponentes de la «reacción hacia el prosaísmo sentimental», y José Z. Tallet ilustra la «reacción hacia la ironía sentimental». En este mismo apartado, aunque poniendo el énfasis en la precisión genérica de la «poesía femenina» que –muy de época– desatiende su especificidad estética, se incluye a María Villar Buceta.

3) Finalmente en la polémica denominación «Ultramodernismo (1914-1932)» y dentro de una cuestionable «transición del modernismo al ultraísmo», entre otros «poetas americanos» se encuentran los cubanos Regino E. Botí, José Manuel Poveda, Mariano Brull, Juan Marinello y Nicolás Guillén.

Cabe añadir para completar esta visión de conjunto que el genio de Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez articulan como únicas individualidades dos de las secciones de la antología que Onís justifica así: «si por Rubén Darío entra definitivamente la poesía hispánica en el modernismo, por Juan Ramón Jiménez sale definitivamente de él, viniendo a ser los dos polos en torno a los cuales gira toda la poesía contemporánea.»<sup>9</sup> Al margen de otras consideraciones posibles, entre esas dos secciones se sitúa la central, la que se ocupa precisamente del «triumfo del Modernismo (1896-1905)». Y aquí lo que destaca es la ausencia de los poetas cubanos, según explica Onís, porque Cuba «quedó rezagada en la época del modernismo triunfante, coincidente con la crisis de la independencia nacional.»<sup>10</sup>

La valoración histórico-crítica de José Martí y Julián del Casal como precursores del Modernismo viene de lejos.

Así los consideran en sus antologías de los años veinte tanto Chacón y Calvo como Lizaso y Fernández de Castro y así parece asumirlo también Federico de Onís en 1934 cuando sitúa a ambos en la transición del Romanticismo al Modernismo. Onís entiende que el modernismo poético no cuaja del todo hasta la llegada de Rubén Darío y la síntesis creadora que opera sobre el eclecticismo estético inherente a las nuevas formas de entender la representación del mundo moderno y la complejidad sentimental y ontológica del ser inserto en un tiempo convulso y de crisis en todos los órdenes. Expresado en términos muy esquemáticos esa es la justificación que determina la ordenación histórica que la antología de Onís propone: si Rubén Darío marca un antes y un después para el triunfo del Modernismo, en buena lógica, lo anterior ha de considerarse como de transición; un período en que distintos autores ofrecen vislumbres novedosos de ciertas direcciones estéticas importantes del modernismo pero tan sólo como logros parciales. A este respecto, en el caso de José Martí y Julián del Casal,<sup>11</sup> si se comparan las valoraciones de sus respectivas obras poéticas, lo que Onís destaca es ya una decidida originalidad, pero que radica en aspectos antagónicos de una misma modernidad, tal como años más tarde sancionaría Cintio Vitier.<sup>12</sup>

De Martí afirma Onís que «su temperamento es romántico, lleno de fe en los ideales humanos del siglo XIX, sin sombra de pesimismo ni decadencia»; por el contrario, la poesía de Casal la entiende como «expresión del dolor radical de la naturaleza humana, del sentimiento de hastío, del vacío, de la nada». Es decir, el conglomerado sentimental que en conjunto define el *mal du siècle* en Casal frente al idealismo romántico de Martí. Diferencias temperamentales, podría decirse, que condicionan sus alternativas estéticas divergentes. En Martí, «la humildad aparente de sus temas y sus formas», el intimismo, la sencillez, el neotradicionalismo, la mixtura entre lo clásico y lo popular y la asunción de una «amplia cultura moderna donde entra por mucho lo inglés y lo norteamericano». En Casal, «la ilusión por lo imaginado y lo exótico» y una asimilación de la poesía francesa que Onís valora como «el mayor avance hacia la nueva poesía hecho antes de la publicación de *Prosas profanas*». En definitiva, dos vertientes distintas que el modernismo terminará por aglutinar, pero que en este momento propuesto como de transición se diagnostican tan sólo de forma aislada o parcial: el compromiso ideológico y cívico de Martí buscado en la sencillez de lo popular frente al esteticismo y al exotismo preciosista del afrancesado Casal.

Ahora bien, hay algunas cuestiones llamativas en torno a José Martí. El *Ismaelillo* no se menciona más que en la

<sup>7</sup> Cit. ONÍS, F. de, *Op. cit.*, pp. XXII-XXIII.

<sup>8</sup> Vid. la bibliografía para estas referencias.

<sup>9</sup> Cit. ONÍS, F. de, *Op. cit.*, p. XVIII.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 673.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 34-35 y pp. 64-65, respectivamente.

<sup>12</sup> VITIER, C., *Lo cubano en la poesía*, La Habana, 1970, p. 284.

relación bibliográfica, no se da muestra de sus textos ni su publicación determina tampoco la acotación cronológica con que se abre la antología de Onís. La fecha de 1882 busca conferir continuidad histórica, como se ha explicado, a la antología decimonónica de Menéndez Pelayo, y, secundariamente, se adopta el mismo criterio que la antología *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)* de Lizaso y Fernández de Castro. La valoración de Martí es muy positiva en términos generales, pero se afirma también que «su vida atormentada no le permitió la concentración y la quietud necesarias para escribir obras de gran aliento». Y se termina por ofrecer una conclusión que resulta, cuando menos, contradictoria: «[...] su poesía, al parecer tan tradicionalista, tiene poco que ver con la retórica de su tiempo, y su originalidad innovadora tampoco basta para encasillarle entre los precursores del modernismo. El espíritu de Martí no es de época ni de escuela». Esta contradicción es, precisamente, la que Federico de Onís rectifica en 1952 y 1953, cuando con motivo del centenario del poeta vuelve a escribir sobre la significación de su obra con una perspectiva histórica mucho más amplia.<sup>13</sup> Y al hacerlo, resuelve taxativo que José Martí no sólo es el primero de los modernistas, sino, más allá, el primer poeta de la modernidad en español: cubano, americano y universal. Rectificación sancionada en términos generales tanto por la historiografía como por ciertas tendencias de la práctica poética en su desarrollo contemporáneo de las que Onís destaca el indigenismo o el negrismo. Así lo expone:

«El error en que hemos caído todos ha sido aplicar a Martí un concepto restringido, superficial y equivocado de lo que fue su época. No hay error en decir que Martí no pertenece a ninguna escuela; pero sí lo hay, y muy grave, en pensar que no pertenece a su época [...]. No sólo perteneció a ella, sino que fue su mayor creador. Cuando Rubén Darío señalaba: «¿No se diría un precursor del movimiento que me tocara iniciar años después?», decía una cosa cierta, pero parcial, porque Martí fue precursor no sólo del movimiento modernista en que Rubén Darío pensaba y por hábito todos solemos pensar, que es el que se deriva de sus *Prosas profanas*, sino de una modernidad más amplia, que abarca no una, sino la totalidad de las tendencias de la época. [...] Martí se nos impone como el creador y sembrador máximo de las ideas, formas y tendencias que han tenido la virtud de perdurar en ella [...].»<sup>14</sup>

Para continuar con el rastro de los poetas cubanos en la antología de Federico de Onís, desde la transición del Romanticismo al Modernismo, con José Martí y Julián del Casal como representantes, y destacando la ausencia de Cuba, según Onís, en el período de triunfo del modernismo, debemos dar el salto a la quinta sección, denominada «Postmodernismo» y acotada por los años 1905-1914. Lo que ese arco significa implícitamente es que, a la altura de

1934, Onís está diagnosticando un período de estancamiento en la modernización de la poesía cubana. Desde su perspectiva el modernismo no se da en Cuba de forma plena, sino que sólo es detectable en algunos de sus aspectos parciales que, además, no parecen encontrar solución de continuidad por razones muy diversas: las muertes prematuras tanto de Martí como de Casal; que la obra poética de Martí no se publique hasta 1913 supone que su posible influencia se diluya; lo exiguo de la obra en verso de ambos; o el particular decurso de la historia de la independencia cubana. Siendo así, coincidiendo con Lizaso y Fernández de Castro en la conclusión, aunque no en la cronología, Onís arguye de forma explícita que la renovación de la poesía cubana moderna queda rezagada en la historia y que su incorporación al modernismo sólo se produce de forma tardía, cuando la revolución estética se siente ya periclitada y reacciona contra lo que se ha convertido en retórica. En ambas antologías se está partiendo del mismo juicio formulado con anterioridad por el español Enrique Díez-Canedo: «En Cuba, como en España tal vez, apenas ha habido modernismo propiamente dicho». Sea como sea, sancionado en términos generales por la historiografía moderna, Onís caracteriza el «postmodernismo»<sup>15</sup> como «una reacción conservadora» de escasa originalidad en la que los poetas buscan salidas para el modernismo más rimbombante convertido en ganga retórica, distintos «modos de sensibilidad» que otorgan variedad y riqueza a un «modernismo refrenado»: la sencillez lírica, la tradición clásica, la vuelta al romanticismo sentimental, el prosaísmo, la ironía o el humorismo en el uso del verso.

Como el primero de los postmodernistas cubanos Onís selecciona a Agustín Acosta<sup>16</sup> a quien considera, tras unos inicios influenciado por Rubén, «la figura principal de la renovación poética que incorporó al movimiento modernista a Cuba», destacando la sencillez y la profundidad de su propuesta y su posterior acercamiento a preocupaciones político-sociales. En efecto, el parnasianismo preciosista cede en Acosta en favor de una expresión más llana y una representación sentimental más depurada. Pero lo más notable de su poesía viene dado por la orientación hacia el compromiso social patrio. A este respecto, es interesante el poema «La danza de los millones» de *La zafra* (1926), por lo que tiene de balance estético, de cuestionamiento del modernismo más esteticista, en relación con la crítica al imperialismo económico de los Estados Unidos que desde Wall Street sofoca «el empuje solvente» de Cuba.

Onís acierta al incluir a Agustín Acosta en el postmodernismo y también perfila las claves de valoración de su alternativa poética. Ahora bien, sorprende, primero,

<sup>13</sup> Vid. «José Martí: valoración» y «Martí y el modernismo», en ONÍS, F. de., *España en América. Estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*, Madrid, 1955, pp. 615-621 y pp. 622-632.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 618-619.

<sup>15</sup> Cit. ONÍS, F. de., *Antología de la poesía española e hispanoamericana...*, pp. XVIII-XIX.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 673.

lo que puede considerarse un deslizamiento de las fechas: Onís acota el postmodernismo entre 1905 y 1914 y, sin embargo, el primer libro de Acosta, *Ala*, es de 1915 y *La zafra*, el más destacado en su trayectoria porque «supuso un hito en la poesía social cubana»,<sup>17</sup> se publica en 1926. Y, más sorprendente aún, Onís separa en su propuesta periodológica la figura de Acosta de otros dos «poetas de provincias», Regino E. Boti y José Manuel Poveda, considerados ya desde la antología de Lizaso y Fernández de Castro como las figuras que en la década de los 20 logran reingresar la poesía cubana en el modernismo. A Boti y a Poveda<sup>18</sup> los sitúa Onís en la última sección de su antología, la que denomina «Ultramodernismo» y limita entre 1914 y 1932. Sin embargo, a pesar de esta diferencia en la consideración periodológica –postmodernista, Acosta; ultramodernistas, Boti y Poveda– la valoración de Onís recae conjuntamente sobre los tres, proponiendo ahora 1913 como el año de recuperación de la nueva poesía en Cuba –ya Lizaso y Fernández de Castro habían situado el momento de «plenitud de la lírica» cubana modernista entre 1913 y 1920. Refiriéndose a Boti, que publica sus *Arabescos mentales* precisamente en 1913, y a modo de balance conclusivo dice Onís:

«Fue, con Acosta y Poveda, iniciador de la nueva poesía cubana, que significó la incorporación al modernismo hispanoamericano después del lapso yermo que va desde la muerte de Casal y Martí hasta 1913. Este atraso hizo que al entrar en Cuba el modernismo en su última fase llevase dentro de sí el fermento de su descomposición y que por eso sean estos autores quienes al mismo tiempo que lo inician lo destruyen superándolo.»

En efecto, el canon acaba por sancionar también la relevancia de Boti y Poveda, apuntando desde el modernismo hacia la modernidad lírica de las vanguardias, tanto como la de Acosta, señalando en otra dirección hacia la poesía social. El rango canónico de la antología de Onís vuelve a hacerse manifiesto en la selección de nombres y en la valoración puntual de éstos, pero queda en entredicho en lo que respecta a la periodización, sobre todo, de ese tramo final del modernismo que él entiende como «ultramodernismo» y que, en realidad, concierne ya a las vanguardias históricas. Así, Onís sitúa a Boti y a Poveda en la transición del modernismo al ultraísmo –único de los *-ismos* nombrados de forma expresa en los epígrafes clasificatorios de la antología. Valora a Boti como «el cerebro de esa doble revolución», refiriéndose a la revolución estética que devuelve la poesía cubana al modernismo y, al tiempo, por razones de rezaga cronológica, debe superarse mediante otra revolución superpuesta casi, la de «la vanguardia de los nuevos movimientos literarios» sin ninguna especificación más precisa. De la misma indeterminación adolece el perfil de Poveda de quien destaca Onís «la asimilación de las formas últimas del simbolismo francés»

como punto de partida de este precursor de «la poesía futura». Puede afirmarse sin duda que en el caso de Acosta, Boti y Poveda, Onís acierta en la selección de los nombres; aunque mínima a veces –tan sólo dos poemas de Boti y Poveda– resulta interesante también la selección de textos, como por ejemplo en Poveda «El grito del abuelo» que, presente ya en la primera edición de *Versos precursores* (1917), es quizás el más claro antecedente del negrismo cubano, y, asimismo, Onís atina en la relevancia histórica que confiere a estos tres autores.

Sin embargo, aunque parece intuir algunas de las nuevas direcciones estéticas del vanguardismo en general, Onís no logra identificarlas del todo, nombrarlas ni organizarlas históricamente como formantes de una modernidad poética extraordinariamente cambiante y compleja. En el caso de Cuba ello le lleva a situar a Boti y Poveda, separándolos de Acosta, en un más allá estético con respecto al postmodernismo que formula como ultramodernismo y que parece identificar exclusivamente con el ultraísmo. Por lo demás, tampoco los años que van de 1905 a 1914 parecen determinantes para la recuperación del modernismo en la poesía cubana, sino que el llamado postmodernismo por Onís arranca en Cuba a partir de 1913 y apunta a las vanguardias, sobre todo, en la década de los 20 coincidiendo con su desarrollo tanto hispanoamericano como internacional. Es decir, el postmodernismo y el ultramodernismo, tal como plantea Onís sus lapsos cronológicos correspondientes, en el caso de la poesía cubana parecen superponerse y poner en jaque la validez de esa periodización.

La nómina del postmodernismo cubano la completa Onís con otros nombres de interés, pero de menor repercusión histórica en ocasiones por el hecho de que su obra se reduce a un solo libro. Brevísimas son las valoraciones de Federico de Irbazábal y de Felipe Pichardo Moya.<sup>19</sup> A ambos los considera Onís dentro del modernismo refrenado como representantes de la reacción hacia el prosaísmo sentimental. De Irbazábal la atención recae en los motivos líricos de los puertos y las ciudades coloniales. Unos motivos que le llevan a Onís a relacionarlo con el poeta canario Tomás Morales y que no dejan de estar anclados en el decadentismo nostálgico y simbolista con que se contempla el trajín de las ciudades viejas, pero bulliciosas como La Habana, y que sirve para la objetivación prosaica de una sentimentalidad cuyo análisis directo se elude. Los poemas seleccionados pertenecen a *El balcón de Julieta* (1916) y a *Una ciudad del trópico* (1919). De Felipe Pichardo Moya valora Onís la ironía sentimental y el humor de los versos de su único libro, *La ciudad de los espejos* (1925), y subraya «la modernidad de sus inquietudes políticas, sociales y literarias» proyectadas sobre la naturaleza y la vida campesina. En esta línea resulta

<sup>17</sup> Significativamente, así lo consideran, por ejemplo, Ángel Esteban y Álvaro Salvador en la mejor antología española que de la poesía cubana del siglo XX se ha realizado hasta la fecha: *Antología de la poesía cubana*. Tomo IV: Siglo XX, Madrid, 2002, p. 4.

<sup>18</sup> Cit. ONÍS, F. de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana...*, pp. 963 y 979.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 827 y 841.

especialmente significativa la selección de «El poema de los cañaverales», esa especie de poema épico en que las décimas suceden a los alejandrinos lo mismo que el maquinismo se mezcla con el arraigo a la tierra en una mixtura de lo moderno y lo tradicional. El molde estrófico sirve para canalizar un anticolonialismo racial que indaga en los orígenes para tratar de hallar la identidad propia en la tierra.

Onís registra estas dos propuestas de indudable curiosidad estética, sobre todo, contextualizadas en la amplísima gama que adquiere el modernismo poético en un demorado desarrollo que cronológicamente rebasa las vanguardias. Pero no obstante, casi de forma inadvertida, vuelve a constatarse un deslizamiento en las fechas con que él mismo ha acotado el «Postmodernismo (1905-1914)» con respecto a los años de publicación de los libros mencionados: la horquilla temporal se abre desde 1916 a 1925. Así, en la secuencia antológica se da la contradicción de que la propuesta de Irbazábal y de Pichardo Moya parece proponerse como anterior a la de Boti y la de Poveda, cuando cronológicamente es al contrario y estéticamente siguen anclados en un modernismo tardío superpuesto o incluso posterior a los primeros síntomas del vanguardismo en Cuba.

Por razones muy distintas merecen una mención especial los casos de José Z. Tallet y el de María Villar Buceta.<sup>20</sup> La mera inclusión de Tallet en la antología de Onís vuelve a dar la medida de la clarividencia de su intuición selectiva en lo que a nombres respecta. No podemos olvidar que a partir de 1922 Tallet va a ir adquiriendo un sólido prestigio intelectual y va a participar en la *Revista de Avance* (1927-1930) tan importante para la vanguardia cubana, aunque su libro *La semilla estéril* no se publica hasta 1951. Cuando Onís está preparando su antología Tallet sólo ha publicado algunos poemas en revistas que, no obstante, le procuran reconocimiento inmediato. No extraña por tanto que su valoración apunte más hacia lo personal que hacia lo estético, apoyándose Onís en el juicio de Lino Novás Calvo<sup>21</sup> de forma más recurrente a medida que su selección antológica avanza en el tiempo. Lo que se destaca es el conocimiento de Tallet de la literatura en lengua inglesa y «la prosa irónica» de su poesía. Los dos poemas que se dan como muestra, «Elegía diferente» y «Mi coraza», en efecto, apuntan a un prosaísmo sentimental e intimista que se apoya en el uso humorístico del verso. Es cierto que la publicación de esos poemas en los años 20 vuelve a evidenciar lo resbaladizo de la cronología manejada por Onís para el postmodernismo cubano y que en esos poemas se detecta, más que un tardomodernismo, un claro antimodernismo en el lenguaje conversacional o en el léxico antipoético. Sin embargo, aunque orientado por Lizaso y

Fernández de Castro –pues la valoración general es idéntica–, Onís quizás esté vislumbrando la proyección que la figura de José Zacarías Tallet va a adquirir con el tiempo al expresar sin cortapisas que es «el más fuerte y original de los nuevos poetas».

María Villar Buceta, cuyo valor poético lo afirma Onís como «positivo pero aún no bien definido», es la única cubana seleccionada en la antología. Tal valoración deriva del que termina por ser un único libro de poemas: *Unanimismo* (1917). Dentro del postmodernismo Onís la considera como representante de la reacción hacia la ironía sentimental, destacando un «sentido del humorismo» del que la mujer en general carece, a decir de don Federico. Tal juicio se completa con esta consideración que desde una perspectiva actual no tiene desperdicio: «Tiene valor excepcional la poesía de esta escritora –«ejemplar de una especie asexual, inclasificable», según definición propia– que ha llegado por otros caminos que los del amor a encontrar su ingenua y compleja originalidad». En los cuatro poemas seleccionados encontramos una ironía y un prosaísmo sentimental, una apuesta por lo coloquial y lo vulgar aplicado, desde una perspectiva estética moderna, a la configuración identitaria de un sujeto poético femenino que busca definirse en su singularidad cotidiana frente a lo establecido. Lo que no dejan entrever esos textos es el fuerte compromiso político y revolucionario por la lucha de clases y los explotados que va ser determinante en el perfil de esta mujer. Cabe añadir por otra parte que la ausencia de Dulce María Loynaz se explicaría porque a la altura de 1934 su poesía aún está inédita en libro.

La sexta y última sección de su antología es la que Onís titula «Ultramodernismo (1914-1932)», concepto periodológico desbancado por el tiempo, que incluso cuando Onís lo propone resulta un tanto extraño, pues el desarrollo de la literatura de vanguardias ha recibido ya una atención crítica nada desdeñable. Por ejemplo, el estudio de Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, cuya primera edición es de 1925. Pienso que la razón que lleva a Onís a plantear esa denominación tiene una doble vertiente. Primero, su entendimiento del modernismo como concepto de época cuyas propuestas estéticas van evolucionando en períodos sucesivos o superpuestos en ocasiones, pero dentro siempre de los cauces de la modernidad que se inaugura con la crisis del fin de siglo. Esa evolución histórico-estética dada en la época moderna es la idea que sostiene las denominaciones en secuencia propuestas por Onís: modernismo-postmodernismo-ultramodernismo. Segundo, si consideramos el nacionalismo intelectual de Onís como el soporte de su hispanoamericanismo, desde su perspectiva, el concepto de «ultramodernismo» puede que se avenga mejor a la singularización de la poesía panhispánica frente a las

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 882 y 951.

<sup>21</sup> En los estudios generales que Onís incluye en la bibliografía da la referencia, entre otros para las Antillas, del de Lino Novás Calvo («Cuba literaria», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de octubre de 1931). Cita sus juicios literalmente en las valoraciones de José Z. Tallet, Juan Marinello y Nicolás Guillén.

vanguardias europeas. Lo cierto es que en la «Introducción» Onís sitúa el arranque del ultramodernismo<sup>22</sup> en el modernismo y establece las diferencias con respecto al postmodernismo en términos muy generales: intento de «llevar hasta sus últimas consecuencias» los principios del modernismo; «audaces y originales intentos de creación» en la poesía nueva que se diferencia así de la reacción conservadora del postmodernismo; mención de distintos *-ismos* que «en conjunto constituyen la nueva estética» –«sobrerrealismo, imaginismo, expresionismo, creacionismo, poesía pura y otros»–; en definitiva, novedad, originalidad y máxima actualidad del ultramodernismo frente al «pasado definitivo y clásico» del modernismo y «la no existencia» ya del postmodernismo. Por otra parte, en las valoraciones puntuales de los poetas cubanos Onís hace uso de denominaciones tan difusas como «nueva poesía», «nueva técnica», «poesía futura» o «novísima literatura». Y, por último, todos ellos se localizan bajo el epígrafe «Transición del modernismo al ultraísmo» sin que se mencione ningún otro *-ismo* en particular, conque parece inferirse una muy cuestionable identificación entre el ultramodernismo, el ultraísmo y las vanguardias.

Puede que a Onís le falte perspectiva para la sistematización de lo que en 1934, tanto en España como en Hispanoamérica de forma más destacada, se está definiendo todavía en decurso abierto y sumamente cambiante como la poesía más actual en toda la diversidad de las vanguardias históricas. Además desde el Centro de Estudios Históricos de Madrid le urgen para la finalización de un trabajo muy costoso económicamente, cuya preparación se prolonga ya demasiado tiempo y que en España empieza a encontrar competidores comerciales –e interesados en una determinada política poética– como la antología de Gerardo Diego publicada a principios de 1932. Según detalla Alfonso García Morales,<sup>23</sup> a finales de 1933 el propio don Ramón Menéndez Pidal escribe a Onís instándole a terminar el trabajo y prescindiendo, si es preciso, de las secciones dedicadas al postmodernismo y al ultramodernismo. Quizás a Federico de Onís le faltó perspectiva y tiempo o quizás su sensibilidad para la poesía última, la más actual, no fue tan intuitiva y perspicaz, pero creo que no supo leer ni comprender las vanguardias con tanto acierto como el modernismo hispánico.

Ya se ha mencionado la inclusión de Regino E. Boti y José Manuel Poveda en la transición del modernismo al ultraísmo, así como los problemas que plantea. La relación de nombres se completa con Mariano Brull, Juan Marinello y Nicolás Guillén,<sup>24</sup> último de los poetas cubanos antologados. Vuelve a acertar Onís en la selección de Mariano Brull, aunque en 1934 sólo puede conocer sus dos primeros libros que son, precisamente, los que valora y de los que elige sendos poemas. De *La casa del silencio* (1916)

dice ser un libro «de refrenado lirismo postmodernista» frente al «francamente ultramodernista» *Poemas en menguante* (1928), estimado como su mejor propuesta por la asimilación más amplia de la «cultura literaria francesa e inglesa». Nada explica Onís sobre el entronque de Brull con Mallarmé y Valéry y su apuesta por la poesía pura y, en particular, por la consideración de la palabra poética como materia esencialmente sonora –que en su caso culminará con la *jitanjáfora*–; palabra suficiente en sí, desrealizada y autónoma más allá del compromiso con el propio tejido poemático. No obstante, de los dos poemas seleccionados «Verdehalago» ya apunta en esa dirección abierta en Cuba, entre otros, por Brull y que se va a consolidar en Hispanoamérica a lo largo de los años 30. Hay que recordar a este respecto lo que supone la *Revista de Avance* en la que colabora el propio Brull y que ha iniciado su andadura en 1927, un año antes de la publicación de *Poemas en menguante*.

Por la fecha de publicación de sus libros no cabe duda de que podrían haber estado representados en la antología de Onís Manuel Navarro Luna –*Surco* es también de 1928– o Regino Pedroso, cuya «Salutación fraterna al taller mecánico» se publica en 1927 en la *Revista de Avance*. Ausencias llamativas, sobre todo, si se constata la presencia de Juan Marinello, figura cultural y política de importancia indiscutible, pero cuyo único libro de poemas, *Liberación* (1927), no le confiere la dimensión histórica que para la poesía de vanguardia adquieren Brull o Navarro Luna, e, incluyendo su dimensión de compromiso social, Pedroso. Resulta llamativo también que la de Marinello sea la muestra más nutrida de textos de los cinco poetas cubanos incluidos en la transición del modernismo al ultraísmo, pero sin embargo no hay en los cuatro poemas seleccionados por Onís elementos vanguardistas sobresalientes. Sobre esa cuestión precisamente incide el propio Onís al valorar la exigua trayectoria poética de Marinello: «La poesía de su último libro está todavía en la transición del modernismo al ultramodernismo; poemas publicados sueltos posteriormente significan una liberación más completa». A juzgar por la valoración explícita que realiza, lo que Onís está privilegiando es el papel jugado por Marinello en la *Revista de Avance* como uno de los fundadores del «órgano de la novísima poesía cubana». Asimismo parece inferirse la importancia otorgada por Onís al año 1927 en la certificación de síntomas claros del vanguardismo en la poesía cubana, anunciados ya por Boti, Acosta y Poveda en sus aportaciones de los años 20, sobre todo, y consolidados a partir del 27 en adelante. De retorque se establece una especie de simetría histórico-crítica con el caso español que quizás no sea casual.

La vertiente de la poesía social y política la menciona Onís, aunque muy de pasada, en poetas como Agustín Acosta y Felipe Pichardo Moya. La desembocadura en su

<sup>22</sup> Cit. ONÍS, F. de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana...*, pp. XIX-XXI.

<sup>23</sup> Cit. GARCÍA MORALES, A., *Op. cit.*, pp. 37-38.

<sup>24</sup> Cit. ONÍS, F. de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana...*, p. 987, pp. 1016-17 y p. 1025.

antología parece hallarla en el nombre de Nicolás Guillén de quien cita tan sólo los poemas mulatos *Sóngoro cosongo* (1931), sin que parezca conocer *Motivos del son* (1930). Relacionándola como antecedente con el puertorriqueño Luis Palés Matos, pero sin mencionar el «diepalismo», así valora Onís la poesía de Nicolás Guillén:

«Esta poesía de tan intenso carácter racial, inspirada en los ritmos de los *sones* y en el alma primitiva y misteriosa de los negros, tiene, sin embargo, una estrecha relación con la poesía española inspirada en el folklore, como la de García Lorca [...]. Por otra parte, es la forma peculiar antillana de la moderna poesía «nativista» de otros países de América.»<sup>25</sup>

Sin duda alguna Onís está percibiendo desde fecha muy temprana la importancia de la propuesta poética de Nicolás Guillén para el mestizaje y la transculturización de la poesía hispánica. Y, a pesar de que sólo ofrezca como muestra «El secuestro de la mujer de Antonio», hay que subrayar la novedad que implica su inclusión en una antología general de la poesía española e hispanoamericana a la altura de 1934, habida cuenta de la continuidad y la influencia de quien por entonces era un joven de 32 años con una espléndida obra aún por hacer. Lo que no es tan seguro es que detecte la auténtica dimensión del negrismo en la poesía cubana por cuanto la relaciona con Federico García Lorca y el folklore. Puede que en ambos casos se trate para Onís de formas distintas de un neopopularismo vanguardista, pero hay una diferencia sustancial entre Federico García Lorca y Nicolás Guillén. Nada que decir sobre la mayor calidad poética de uno o de otro, indiscutibles los dos, pero sí sobre el sentido de sus poéticas. La de Lorca no está marcada en sus inicios por un designio social preferente ni lo folklórico puede plantearse como un fenómeno transcultural ni, desde luego, indigenista. Seguramente ambos comparten una búsqueda identitaria en contra de la opresión y por la libertad: Lorca la suya propia, primero, a través de la canción popular y el gitanismo en contra de lo establecido; luego, su búsqueda tiene que indagar en otras direcciones. Por cierto que es Onís quien en 1930 organiza con el Instituto Hispano-Cubano la visita de Lorca a La Habana, donde permanece durante tres meses tras su estancia en Nueva York. Viaje determinante, como es sabido, para la composición de *Poeta en Nueva York*. Por su parte, la búsqueda identitaria de Nicolás Guillén concierne a los orígenes del pueblo cubano y a la consideración poética del *son* como instrumento de una reivindicación de carácter político y social. En España va a tardar muy poco tiempo en convertirse en referente

poético e ideológico para quienes en la Guerra Civil y después en la Dictadura luchan contra el fascismo por las libertades. Ya en 1937 demuestra su compromiso participando en el II Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura. En lo que respecta al desarrollo histórico de la poesía cubana moderna y de la poesía moderna en español, en 1934, Nicolás Guillén era un magnífico cierre para la antología de Federico de Onís. Porque también en España Nicolás Guillén fue en su más amplio sentido un poeta necesario.

## BIBLIOGRAFÍA

- BÁEZ, P. G., *Poetas jóvenes cubanos*, Barcelona, 1922.
- GUTIÉRREZ PEDREIRO, D. (ed. facsímil), México D. F., 2008.
- BAZIL, O., *Parnaso antillano. Compilación completa de los mejores poetas de Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo*, Barcelona, sin fecha. [«Introducción» 1916].
- BLASCO, J. y DÍAZ DE CASTRO, F. J. (eds.), «[Libro de retratos]», en BLASCO, J. y GÓMEZ TRUEBA, T. (eds.), *Juan Ramón Jiménez. Obra poética*, Madrid, 2005, vol. II, t. 4.
- CHACÓN Y CALVO, J. M<sup>a</sup>., *Las cien mejores poesías cubanas*, Madrid, 1922. (2<sup>a</sup> ed. Madrid, 1958.)
- ESTEBAN, Á. y SALVADOR, Á. (eds.), *Antología de la poesía cubana*, tomo IV: Siglo XX, Madrid, 2002.
- GARCÍA MORALES, A. (ed.), *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*, Sevilla, 2007, pp. 162-189.
- \_\_\_\_\_ (ed. facsímil), *Federico de Onís. Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Sevilla, 2012.
- LIZASO, F. y FERNÁNDEZ DE CASTRO, J. A., *La poesía moderna en Cuba (1882-1925)*, Madrid, 1926.
- GUTIÉRREZ PEDREIRO, D. (ed. facsímil), México D. F., 2005.
- NOVÁS CALVO, L., «Cuba literaria», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de octubre de 1931.
- ONÍS, F. de, *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*, Madrid, 1934.
- \_\_\_\_\_, *España en América. Estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*, Madrid, 1955, pp. 615-621 y 622-632.
- SORIA OLMEDO, A. (ed.), *Pedro Salinas / Jorge Guillén. Correspondencia (1923-1951)*, Barcelona, 1992, p. 124.
- VITIER, C., *Lo cubano en la poesía*, La Habana, 1970, p. 284.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 1025.